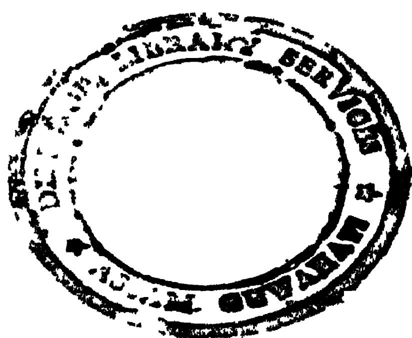
চিন্তাৰ আলোক

ড° প্ৰহলাদ কুমাৰ বৰুৱা



। পৰিবেশক ।

বনলতা

নতুনবজাৰ, ডিব্ৰুগড়

অসম

CINTAR AB[illegible] : A Selection of Assamese Articles on different topics Written by Dr. Prahlad Kumar Baruah, Department of Assamese, Dibrugarh University and Published by Makhan Hazarika, Banalata, Dibrugarh. Price Rupees twenty five only.

প্ৰকাশক :
শ্ৰীমাখন হাজৰিকা
নতুন বজাৰ, ডিব্ৰুগড়
অসম

প্ৰথম প্ৰকাশ : অক্টোবৰ, ১৯৮৩
পৰিবৰ্দ্ধিত সংস্কৰণ—চেপ্তেম্বৰ ১৯৮৭

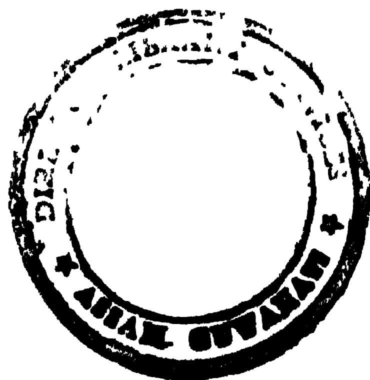
মূল্য : ২৫'০০ টকা

ছপাওঁতা :
শ্ৰীঅজিতমোহন পাল
লক্ষ্মী জনাৰ্দন প্ৰিণ্টাৰ্চ
২[illegible], বিবজা ৰোড
কলিকাতা-৬

॥ উছৰ্গা ॥

যাঁৰ ত্যাগ আৰু প্ৰেৰণাৰে এখোজ আগুৱালোঁ, যি গৰাকী নাৰীয়ে জীৱন নাটৰ সামৰণিৰ মাথোন এক ঘড়ীৰ আগলৈকে সাহস আৰু প্ৰেৰণা দিছিল, সেই গৰাকী নাৰী—স্বৰ্গীয়া মাতৃদেৱীৰ সশ্ৰদ্ধ সোঁৱৰণত·· ··· ।

—লেখক



॥ বাটচ'ৰা ॥

ঠিক কিতাপ এখন লেখো বুলি লেখা নাই; হিতাকাংক্ষী মানুহ কিছুমানৰ হেঁচাত বিভিন্ন আলোচনীত প্ৰকাশিত প্ৰবন্ধসমূহৰপৰা বাচি আনি প্ৰবন্ধ কেইটামান থুপ খুৱাই দিয়াৰ যত্ন কৰা হ'ল মাথোন। এটা সাধাৰণ সঙ্গতি ৰখা হওক বুলি ভাবি প্ৰকাশিত প্ৰবন্ধ অনেক থকা সত্ত্বেও তাৰে কেইটা প্ৰবন্ধ নতুনকৈ লেখি দিলো। বিষয়বস্তুবোৰ নতুন নহয়; কিন্তু মই ভাবো—প্ৰতিটো বিষয়বস্তুকে একান্ত নিজৰ দৃষ্টিভঙ্গীৰে নতুনকৈ চাবলৈ যত্ন কৰিছো। নিৰ্বাচিত প্ৰবন্ধখিনিৰ প্ৰথম ছটাৰ বিষয়বস্তু পুৰণি আৰু শেষৰ কেইটাৰ বিষয়বস্তু প্ৰায়ে নতুনৰ। কিন্তু ন-পুৰণি দুয়োশ্ৰেণীৰ বিষয়বস্তুকে আধুনিক মন এটাৰে চাবলৈ যত্ন কৰা হৈছে।

আচলতে কিতাপখন কেইবাবছৰৰ আগতে ওলাব লাগিছিল। যোৱা দুবছৰে মোৰ সহধৰ্মিণীয়ে বাৰম্বাৰ সকিয়াই আহিছে। কিন্তু মোৰ অত্যন্ত এলাহ। ইফালেদি ডিব্ৰুগড়ৰ বনলতাৰ স্বত্বাধিকাৰী মোৰ বন্ধু মাধৱ হাজৰিকাই যোৱা দুবছৰে মোৰ প্ৰবন্ধ সংকলন এটা বিচাৰি সঘনে আমনি কৰি আহিছে। তদুপৰি মোৰ অনুজপ্ৰতীম প্ৰাক্তন ছাত্ৰ শ্ৰীমান সুৰেন নেওগ এম্-এ আৰু আনজন মৰমৰ প্ৰাক্তন ছাত্ৰ শ্ৰীমান পূৰ্ণানন্দ শইকীয়া এম্-এ, এই দুয়োগৰাকীয়ে লগ পালেই মোৰ প্ৰবন্ধ সংকলনৰ কথা সুধি বিমোৰত পেলায়। এই সকলোবোৰ মোৰ বাবে বৰ ডাঙৰ প্ৰেৰণা।

এতিয়ালৈকে প্ৰকাশিত প্ৰায় তিনিকুৰিমান প্ৰবন্ধ বাচ বিচাৰ কৰি নিৰ্বাচিত প্ৰবন্ধকেইটা সজাই-পৰাই ঠিকঠাক কৰি দিয়াৰপৰা আৰম্ভ কৰি ঘৰুৱা পুথিভঁৰালৰপৰা নানান সহায়ক গ্ৰন্থ বিচাৰি যোগান ধৰালৈকে মোৰ সহধৰ্মিণী অধ্যাপিকা ঊষাৰাণী মকৰাই সকলো প্ৰকাৰে সহযোগ নকৰা হলে মোৰ এলেহুৱা স্বভাৱৰ বাবে কিতাপখনৰ কাম সম্ভৱতে দুঠিলগৈহেতেন। তদুপৰি হিতাকাংক্ষী বন্ধু মাধৱ হাজৰিকাৰ নেৰানেপেৰা তাগিদাইহে কিতাপখন পোহৰলৈ

আনিলে। ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ তালে কেইগৰাকী ছাত্ৰ-ছাত্ৰীয়ে ছপাশালৰ বাবে পাণ্ডুলিপি যুগুত কৰি দিলে। এই সকলোলৈকে শলাগ জনালো।

মোৰ চিন্তাৰ আভাসে যদি কাৰোবাক চিন্তাৰ খাঁত দিব পাৰে, তেনেহলে মোৰ শ্ৰম সফল হোৱা বুলি ভাবিম।

ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়
অসমীয়া বিভাগ
২ আগষ্ট, ১৯৮৩

প্ৰহ্লাদকুমাৰ বৰুৱা

কিতাপখনৰ প্ৰথম সংস্কৰণ অতি কম সময়ৰ ভিতৰতে নিঃশেষ হৈ গ'ল। ছাত্ৰ-ছাত্ৰী তথা সহৃদয় ৰাইজৰ এই স্নেহৰ প্ৰতি আমি চিৰ কৃতজ্ঞ।

দ্বিতীয় সংস্কৰণত আগৰ কিছু প্ৰবন্ধ বাদ দিয়া হৈছে, আনহাতে দুটা মান প্ৰবন্ধ সহৃদয় সকলৰ অনুৰোধ তথা দৰকাৰ অনুভব কৰি যোগ কৰা হৈছে।

অৰ্থাৎ যোগ আৰু বিয়োগ কৰি আগৰ বৈ যোৱা ভুল ত্ৰুটিবোৰ আঁতৰাবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে।

আশাকৰোঁ আগৰ দৰে এইবাৰো কিতাপখনে সমাদৰ লাভ কৰিব।

১৫।৯।৮৭

প্ৰহ্লাদকুমাৰ বৰুৱা

প্ৰবন্ধ-সূচী

চৰ্য্যাপদকালীন পূব ভাৰতীয় সমাজ

সংস্কৃতিৰ বোৱঁতী সুঁতিয়ে যুগে যুগে সমাজৰ বিবৰ্তমান ছবিৰ স্বাক্ষৰ বহন কৰে। সংস্কৃতিৰ এক উচ্চতম অঙ্গ হিচাপে সাহিত্যয়ো যুগমানসৰ স্বাক্ষৰ বহন কৰি ই নিজেই ঐতিহাসিক সমলৰূপে স্বীকৃত হয়। ভাৰতীয় সভ্যতাৰ ক্ৰম-বিকাশত বৈদিক সাহিত্যৰ পিছত পুৰাণ সাহিত্যৰ লগে লগে চৰ্য্যাপদসমূহেও এছোৱা দীঘলীয়া কালৰ ঐতিহাসিক সমল সামৰি লৈছে। সেয়ে ভাৰতীয় সাহিত্যৰ ক্ৰমবিকাশৰ যুৱতীত চৰ্য্যাপদসমূহেও এছোৱা ইতিহাস প্ৰসিদ্ধ কাল দখল কৰা দেখা যায়। কিন্তু কোনো সভ্যতা বা সংস্কৃতি কোনো এটা নিৰ্দিষ্ট চন তাৰিখৰপৰা গঢ়লৈ নুঠে। ই ব্যক্তি তথা সমাজৰ অজ্ঞাতে জন্মহে বিকাশৰ পথত আগবাঢ়ে। সেয়ে চৰ্য্যাপদৰ উৎপত্তিৰ কোনো নিৰ্দিষ্ট সময়ৰ কথা ক'ব নোৱাৰিলেও ইয়াৰ ভাব-বস্তুৰ আদৰ্শ আৰু ৰূপ-বস্তুৰ বৈশিষ্ট্যৰ পিনে লক্ষ্য কৰি প্ৰায় অষ্টম শতিকাৰপৰা দ্বাদশ শতিকাৰ এই কালছোৱা চৰ্য্যাৰ পূৰ্ণ বিকাশৰ কালৰূপে ঠাৱৰ কৰিব পাৰি। গতিকে চৰ্য্যাপদত প্ৰতি-ফলিত হোৱা ধৰ্ম তথা সামাজিক ছবিখন প্ৰধানকৈ, অষ্টম শতিকাৰপৰা দ্বাদশ শতিকা মানৰ এই প্ৰায় পাঁচশ বছৰীয়া পূব ভাৰতৰ সামাজিক ছবি বুলি অভিহিত কৰিব পাৰি।

চৰ্য্যাপদত প্ৰকাশ পোৱা সামাজিক অৱস্থালৈ লক্ষ্য কৰিলে সেই কালৰ লোক সাধাৰণৰ ধৰ্মধাৰা, সমাজৰ প্ৰশাসনমূলক সাধাৰণ ৰীতি, কলাত্মক চিন্তা-চৰ্চা, ব্যৱহাৰিক দৈনন্দিন জীৱন পদ্ধতি আৰু নাৰীৰ সামাজিক ভূমিকা আদি এইকেইটা ভাগত ভাগ কৰি আলোচনা কৰিব পাৰি।

চৰ্য্যাপদৰ সময়ৰ ভাৰতীয় লোক সাধাৰণৰ ধৰ্ম ধাৰালৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে, প্ৰাচীন কালতে অন্ততঃ খৃঃপূঃ আঠৈ হাজাৰমান বছৰৰ কালত গঢ়লৈ উঠা বৈদিক ধৰ্মই বিভিন্ন শাখা-প্ৰশাখাৰে বিবৰ্তনৰ পথত আহি বুদ্ধদেৱৰ দিনত এক উচ্চ স্তৰত উপনীত হৈছিলহি। এই কথাৰ সত্যতাৰ মাজে ভাৰতীয় ধৰ্ম ধাৰালৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে, বৈদিকোত্তৰ উপনিষদৰ যুগতেই বৌদ্ধ ধৰ্মৰ পূৰ্বাভাসহে ই এনে এটা সত্য ধৰ্মত পৰিণত হৈছিল যে, ভাৰতীয় ধৰ্মৰ অজ্ঞাত শাখা-প্ৰশাখাৰ ভিতৰত বৌদ্ধ ধৰ্মইহে ভাৰতৰ ভৌগোলিক

সীমা চেৰাই যাবলৈ সমৰ্থ হৈছিল। কিন্তু বৌদ্ধ ধৰ্মৰ বিশুদ্ধ দৰ্শন পিছৰ কালত যুগ বাগৰি যাওঁতে ইয়াৰ ৰূপো সলনি নোহোৱাকৈ নাথাকিল। সেয়ে খৃঃ পূঃ ষষ্ঠ শতিকাতে অভ্যুদয় হোৱা বৌদ্ধধৰ্মই খৃষ্টীয় অষ্টম শতিকামানৰপৰা প্ৰায় দ্বাদশ শতিকামানৰ ভিতৰত সম্পূৰ্ণ তান্ত্ৰিক ৰূপত প্ৰচাৰিত হ'বলৈ ধৰে। বৌদ্ধধৰ্মই তান্ত্ৰিক ৰূপ লাভ কৰাৰ পৰাই চৰ্য্যাপদসমূহ বৌদ্ধ তান্ত্ৰিকতা প্ৰচাৰৰ প্ৰধান বাহন ৰূপে সৃষ্টি হ'ল আৰু লগে লগে এই চৰ্য্যাসমূহে সাহিত্যিক ৰূপ এটাও লাভ কৰিলে। বৌদ্ধ ধৰ্মই তান্ত্ৰিক ৰূপ লওঁতে প্ৰথমাৱস্থাত শ্ৰাৱক-যান, প্ৰত্যেক বুদ্ধযান, সিয়ে কুশানৰাজ কণিষ্কৰ দিনত অশ্বঘোষৰ পৰা হীনযান আৰু বুদ্ধযান বা পিছলৈ গিয়ে মহাযান নামেৰে পৰিগণিত হয়। কালক্ৰমত এই মহাযান শাখাই মন্ত্ৰযান, বজ্ৰযান, সহজযান আদি ভিন্ন যানৰ ৰূপ লাভ কৰে। বজ্ৰযানৰ তন্ত্ৰসমূহ প্ৰায় তিনি শতিকামান গুৰু শিষ্য পৰম্পৰাগতভাৱে চলি অহাৰ পিছত প্ৰায় সপ্তম শতিকামানৰপৰা নৱম শতিকাৰ ভিতৰত অৰ্থাৎ প্ৰায় তিনিটা শতিকাৰ ভিতৰত চৰ্য্যাসমূহৰ ৰচনা হৈ গীতিপ্ৰধান সাহিত্যিক মৰ্য্যাদা লাভ কৰে। এতেকে চৰ্য্যাপদত সেই কালৰ সমাজৰ যি ছবি প্ৰতিফলিত হৈছে, সেই ছবি বৌদ্ধ তান্ত্ৰিক মতপ্ৰধান বজ্ৰযানী আৰু সহজীয়া বা সহজযানীলোকৰ ছবি মাথোন। মুঠতে দৰ্শন, যোগ আৰু তন্ত্ৰ-সমন্বিত আচাৰধৰ্ম প্ৰধান সমাজ এখনৰ স্পষ্ট ছবি চৰ্য্যাপদৰ মাজেদি প্ৰতিফলিত হৈছে।

সামাজিক প্ৰশাসনমূলক সাধাৰণ ৰীতি কিছুমানৰ উল্লেখৰপৰা চৰ্য্যাপদ-কালীন লোকসমাজৰ সাধাৰণ পৰিচয় পাব পাৰি। বৈদিক যুগৰ জাতিভেদ প্ৰথাৰ প্ৰভাৱ সহজেও লোক সাধাৰণৰ জীৱন যাত্ৰাৰ বাবে গ্ৰহণ কৰা কৰ্মৰ বিভাগ অনুসৰি সমাজত ভিন্নজাত বা সম্প্ৰদায় থকাৰ প্ৰমাণ একাধিক চৰ্য্যাই দিয়ে। কৰ্ম বা জীৱিকাৰ মাধ্যম অনুসৰি শবৰ-শবৰী, নিষাদ, কাপালিক আদি শ্ৰেণীসমূহৰ উল্লেখে সেই কালৰ মানুহৰ কৰ্মবিভাগৰ ইঙ্গিত দিয়ে। বহু-চৰ্য্যাত তাঁত বোৱা, কপাহ বোৱা, নাও বোৱা, চিকাৰ কৰা, বাঁহ-বেতৰ কাম কৰা আদি আৰু কুঠাৰ, মথানি অৰ্থাৎ খন্তি আদি সঁজুলিৰ ব্যৱহাৰৰ উল্লেখ জন-সমাজৰ ভিন্ন ভিন্ন কৰ্মৰ প্ৰমাণ আগবঢ়ায়।

এনেবোৰ কৰ্মবিভাগৰ উপৰিও সামাজিক শান্তি ৰক্ষাৰ বাবে থানা বা কাছাৰীঘৰ আৰু দাৰোগাৰ পদপি আদিৰ উল্লেখ পোৱা যায়। সাধাৰণতে

প্ৰতিটো যুগতেই সৎ আৰু অসৎ প্ৰবৃত্তিৰ মানুহৰ প্ৰাধান্য থকাৰ দৰেই চৰ্য্যাকালীন যুগতো জল আৰু স্থল উভয় যাত্ৰাপথতেই যাত্ৰী বা লোক সাধাৰণে ডকাইতি বা দস্যুৰ অত্যাচাৰৰ সন্মুখীন হ'ব লগা হৈছিল। এনে দৃষ্টান্ত চৰ্য্যাত দেখাৰ। উদাহৰণ স্বৰূপে সৰহপাৰ ৩৮ নম্বৰ চৰ্য্যাৰ "বাটত ভঅ খান্ত বি বলআ" আদি উল্লেখ কৰিব পাৰি। তদুপৰি চোৰৰ উপদ্ৰৱো যে সমাজত আছিল তাৰ প্ৰমাণো চৰ্য্যাত নোহোৱা নহয়। "কানেট চোৰে নিল অধৰাতি" আদি কুক্কুৰীপাৰ ২ নম্বৰ চৰ্য্যাই এই কথাৰ সত্যতা প্ৰতিপন্ন কৰে। গতিকে সামাজিক জীৱন যাত্ৰাৰ শান্তিশৃঙ্খলা খৰ্ব কৰা এই চোৰ-ডকাইত আদি নিবাময় কৰি সমাজত শান্তি স্থাপনৰ বাবে থানা বা কছাৰী ঘৰ আৰু দাৰোগা আদি পদৰ উল্লেখে চৰ্য্যাপদকালীন সমাজৰ প্ৰশাসনীয় ব্যৱস্থাৰ ৰূপ এটা চিত্ৰিত কৰেছে।

কলাত্মক চিন্তা চৰ্চাৰ বিকশিত ৰূপটোৱেহে কোনো যুগৰ কোনো লোক-সাধাৰণৰ আচলৰূপটো প্ৰকাশ কৰি দেখুৱাব পাৰে। ভাৰতীয় বৈদিক যুগৰ ধৰ্মীয় সংস্কৃতিৰ বাহক স্বৰূপ সংস্কৃত ভাষাই কেইবা শতিকা কাল অতিক্ৰম কৰি অহাৰ পিছত শিৰা-উপশিৰা ভেদি ওলাই অহা অন্যান্য অপভ্ৰংশৰ সৃষ্টি হয়। পুনৰ তাৰপৰাই উদ্ভৱ হোৱা পূৰ্ব মাগধীয় ভাষাৰ প্ৰাকৃতৰূপ চৰ্য্যাপদৰ ভাষাই সেইকালৰ লোকসাধাৰণৰ মানসিক চিন্তাবৃত্তিৰ সম্যক পৰিচয় দিয়ে। ধৰ্মীয় আদৰ্শ প্ৰচাৰৰ উদ্দেশ্য ধৰ্মী সৃষ্টি হ'লেও বিভিন্ন ৰাগৰ নিবন্ধনেৰে ৰচিত চৰ্য্যাগীতসমূহে এইটো প্ৰমাণ নকৰাকৈ নাথাকে যে, সেই কালত এই পদবোৰ গীতৰ সুৰমাধুৰ্য্যৰ মাজেদিহে প্ৰচাৰ কৰা হৈছিল। মুঠতে এই গীতধৰ্মী চৰ্য্যাসমূহে সেইকালৰ মানুহৰ গীতৰ প্ৰতি থকা অনুৰাগ আৰু সাহিত্য বা কাব্যৰ প্ৰতি থকা প্ৰেৰণাৰ পৰিচয় দিয়ে তাত সন্দেহ নাই।

চৰ্য্যাপদকালীন সমাজৰ সংস্কৃতিক দিশটো লৈ লক্ষ্য কৰিলে সাহিত্যৰ পিছতে যিদৰে গীতৰ কথা পোৱা যায়, সেইদৰে নৃত্যচৰ্চাও সেই কালৰ সমাজত প্ৰচলিত হোৱাৰ প্ৰমাণ পোৱা যায়। বহুচৰ্য্যাত কাপালিক, নট আদিৰ উল্লেখ আছে। তাৰ উপৰি নৃত্যগীতৰ আনুষাঙ্গিক বাদ্যযন্ত্ৰৰূপে বীণা, একক, বাঁহী, মাদল আদি বাদ্যযন্ত্ৰৰ যি উল্লেখ আছে, সেইবোৰে নৃত্য-গীতৰ প্ৰচলন থকাৰ কথা সূচনা নকৰাকৈ নাথাকে। এই ক্ষেত্ৰত ১৭ নম্বৰ চৰ্য্যাটি বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। আনকি এই চৰ্য্যাটিৰ শেষৰ দুটি পাৰীয়ে

সেইকালত নৃত্য-গীতৰ মাধ্যমেৰে বৌদ্ধধৰ্ম প্ৰচাৰপ্ৰধান বুদ্ধ কাহিনী নাটকীয় ৰূপত দৰ্শন কৰোৱা হৈছিল যেন অনুমান হয়। কাৰণ এটা চৰ্য্যাত আছে—

নাচন্তি বাজিল গান্তি দেৱী।
বুদ্ধ নাটক বিসমা হোই ॥

ইয়েতে চৰ্য্যাকালীন সমাজত কলাত্মক চিন্তা চৰ্চাৰ এক উচ্চ নিদৰ্শন পৰিলক্ষিত হয়। এই চিন্তা চৰ্চাৰ পৰিণতি ৰূপে পৰৱৰ্তী বৈষ্ণৱ যুগৰ সাহিত্য, সংগীত, নৃত্যকলা আদিয়ে বিকশিত ৰূপত কলাত্মক বিস্তাৰ যুগ এটা সৃষ্টি কৰিব পাৰিছিল।

ইয়াৰ উপৰিও ব্যৱহাৰিক দৈনন্দিন জীৱন পদ্ধতিৰো একো-একোটা উজ্জ্বল নিদৰ্শন চৰ্য্যাপদসমূহে চিত্ৰিত কৰিছে। সেই সময়ত ভাৰতীয় লোক যে কৃষিজীৱী আছিল তাৰ প্ৰমাণ বহুতো। ধনীলোক সকলে পৰৰ সম্পত্তি গ্ৰাস কৰি প্ৰতিপত্তি লাভ কৰা আদি কথাই সেই কালৰ কৃষিপ্ৰধান সমাজ ব্যৱস্থাক ইঙ্গিত ৪৮ নম্বৰ চৰ্য্যাত দেখা যায়। লগতে ভাৰতীয় মানুহৰ যে প্ৰধান আহাৰ ভাত আছিল তাৰ প্ৰমাণো চৰ্য্যাত পোৱা যায়। যেনে—

"—টালত মোৰ ঘৰ নাই পৰবেশী
হাড়িত ভাত নাহি নিতি আবেশী।"

কৃষিপ্ৰধান সমাজত কৃষি বা খেতিৰ বাবে গৰু পোহাৰ ব্যৱস্থাও যে আছিল তাত সন্দেহ নাই। খেতিৰ বাবে বলদ আৰু গাখীৰৰ বাবে গাই প্ৰতিপালন কৰাৰ প্ৰমাণ 'কুকুৰীপাৰ' ২ নম্বৰ চৰ্য্যা আৰু অন্যান্য চৰ্য্যাতো পোৱা যায়। তাৰ উপৰি গাখীৰৰপৰা ঘি কৰাৰ প্ৰথাও ৩৩ আৰু ৪২ নম্বৰ চৰ্য্যাই প্ৰমাণ কৰে।

চৰ্য্যাকালীন লোকসমাজত জাল পেলাই মাছ ধৰা আৰু হৰিণা আদি বন্য-জন্তু বধ কৰি মাংস ভোজন কৰা হৈছিল। আনকি সেইকালৰ মানুহক ভোজন ব্যৱস্থাত মদ্যপানেও ঠাই নোপোৱাকৈ নাছিল। আনকি মদ বিক্ৰি কৰাৰ একো ডোখৰ সুকীয়া ঠাই আছিল আৰু তাক জানিবৰ বাবে তাত যেৰত সাংকেতিক চিহ্ন আদি ৰখাৰ ব্যৱস্থাও কৰা হৈছিল। মদৰ প্ৰচলন ইমান আছিল যে তিৰোতাইও মদ বিক্ৰি কৰা কাৰ্য্যত লিপ্ত আছিল। এই সম্পৰ্কত ৩ নম্বৰ চৰ্য্যাটি বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য।

দৈনন্দিন এনেবোৰ কৰ্ম কৰাৰ বাহিৰেও সেই কালৰ মানুহে তবা আদি খেলাধূলা কৰি নানান আমোদ-প্ৰমোদ কৰিছিল। ১২ নম্বৰ চৰ্য্যাই এই কথাৰ প্ৰমাণ কৰে।

ইয়াৰ বাদেও ১৯ নম্বৰ চৰ্য্যাকে ধৰি অন্যান্য চৰ্য্যাত সেই সময়ৰ সমাজৰ এনে এখন ছবি দেখা যায় যে, বিবাহ আদি অনুষ্ঠানত বৰযাত্ৰীৰ লগত নানান বাদ্যযন্ত্ৰৰে উলহ-মালহ কৰি যোৱা হৈছিল আৰু বিবাহৰ ক্ষেত্ৰত উচ্চ-নীচ, জাত-কুলৰ বিচাৰ থাকিলে বহুসময়ত উচ্চ জাত-কুলৰ পুৰুষে অধিক যৌতুকৰ আশা দেখিলে নীচকুলৰ কন্যা বিয়া কৰাবলৈও কুণ্ঠাবোধ কৰা নাছিল।

চৰ্য্যাগীতসমূহত প্ৰতিফলিত হোৱা গৃহস্থী জীৱনৰ উজ্জ্বল ৰূপটো মন কৰিব-লগীয়া। শহুৰ, শাহু, বোৱাৰী, ননদ আদিৰে পৰিপূৰ্ণ সদা পৰিচিত গাৰ্হস্থ্য জীৱনৰ একোখন বাস্তৱ ছবি ৰূপায়িত হৈছে ৪, ১১, ২০ আৰু অন্যান্য চৰ্য্যা-সমূহত। আনকি ২৮ আৰু ৫০ নম্বৰ চৰ্য্যাত শবৰপাদে সাংসাৰিক জীৱন-যাত্ৰাৰ এনে এক অনুপম বৰ্ণনা দিছে যে, এই বৰ্ণনাত অসমীয়া সমাজৰ জীৱনচিত্ৰ এখন আলোক চিত্ৰবৎ প্ৰতিফলিত হৈছে।

এনেবোৰ দৈনন্দিন জীৱন যাত্ৰাৰ মাজত সেই কালৰ মানুহৰ মনত সকলোতকৈ ধৰ্মবিশ্বাসটোৱেই প্ৰধানভাৱে ঠাই পাইছিল। ৪৭ নম্বৰ চৰ্য্যাটিৰ সহায়ত কব পাৰি যে, সেইকালৰ ধনীলোক সকলে নিজ ঘৰত উপাস্য দেৱতাৰ বিগ্ৰহাদি প্ৰতিষ্ঠা কৰি পূজা উপাসনা আদি কৰিছিল। দৈনন্দিন দেওঁলাঘৰ পূজাৰ ধূপ-দীপেৰে সুশোভিত আৰু সুবাসিত হৈ পৰিছিল।

এইবিলাকৰ উপৰিও চৰ্য্যাকালীন সমাজত নাৰীৰ সামাজিক ভূমিকা উল্লেখযোগ্য। ভাৰতীয় ঐতিহ্য প্ৰাচীনকালৰ উপনিষদৰ সময়ৰপৰাই সামাজিক ক্ষেত্ৰত আধ্যাত্ম চিন্তাত নাৰীয়ে উচ্চ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰি আহিছে। এই কথাৰ সত্যতা বৃহদাৰণ্যক আদি উপনিষদে প্ৰমাণ কৰে। সেই অনুপাতে চৰ্য্যাপদৰ কালছোৱাতো সমাজৰ বিভিন্ন কৰ্মত অংশগ্ৰহণ কৰি আহিছে। কপাহ ধোনা, তাঁতবোৱা, নৃত্য-গীত কৰা আদি যাৱতীয় বৃত্তিমূলক কাম কৰাৰ উপৰিও পুৰুষৰ দৰেই নাৰীয়ে নাওবোৱা, নাৱেৰে যাত্ৰীক নৈ পাৰ কৰা, আনকি পুৰুষৰ লগত জীৱিকাৰ বাবে মদবিক্ৰি আদি কাৰ্য্যও কৰিছিল। নাৰীৰ এনেবোৰ কাৰ্য্যৰ নিদৰ্শন একাধিক চৰ্য্যাত পোৱা যায়।

সৰ্বোপৰি নাৰীৰ সৌন্দৰ্য্য সাধনাৰ উৎকৃষ্ট নিদৰ্শন চৰ্য্যাৰ বহু ঠাইতেই পোৱা যায়। সেইকালৰ নাৰীসকলেও নানান বেশ-ভূষা, আ-অলংকাৰেৰে দেহৰ সৌন্দৰ্য্য বঢ়াবলৈ অনেক চেষ্টা কৰিছিল। সেইবাবেই কঙ্কণ, মুক্তাহাৰ, কুণ্ডল আদি অলঙ্কাৰ তেওঁলোকে পৰিধান কৰিছিল। ইয়াৰ উপৰিও খোপাত ফুল আৰু ময়ূৰৰ পাখি গুঁজি, কণ্ঠত ফুলৰ মালা পিন্ধি সেইকালৰ নাৰীয়ে সৌন্দৰ্য্যৰ বাবে কিমান যে কি নকৰিছিল। ৩২ নম্বৰ চৰ্য্যাৰ বৰ্ণনাৰ আশ্ৰয় লৈ ক'ব পাৰি যে, সেই কালত নাৰীয়ে আইনা আদিৰ ব্যৱহাৰ কৰিছিল।

এইদৰেই পুৰুষৰপৰা তিবোতালৈকে চৰ্য্যাপদকালীন পূৰ্ব ভাৰতীয় জন-সমাজৰ ধৰ্ম, ৰাজনীতি, সামাজিক সাধাৰণ ৰীতি, কলাত্মক চিন্তা-চৰ্চা আদিৰে পৰিপূৰ্ণ এখন ছবি চৰ্য্যাসমূহত প্ৰতিফলিত হোৱা দেখিবলৈ পোৱা যায়। যিখন প্ৰতিচ্ছবিয়ে পূৰ্বভাৰতীয় বা অসমীয়া লোকসাধাৰণৰ উন্নত চিন্তা-চৰ্চা সম্বলিত উন্নত জীৱন পদ্ধতিৰ ইঙ্গিত দিয়াৰ লগতে অসমৰ সভ্যতাৰ প্ৰাচীনতাৰো ইঙ্গিত দিয়ে।

কীৰ্ত্তনৰ উপাখ্যান প্ৰধান খণ্ডৰ মূল্যায়ন

ধৰ্মৰ উৎপত্তি সম্পৰ্কে নানান পণ্ডিতৰ মতৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি এনে এটা অমীমাংসিত প্ৰশ্নৰ সন্মুখীন হ'বলগীয়া হয় যে, যথাৰ্থতে ধৰ্মৰ উৎপত্তি আৰু ধৰ্মৰ বিশ্বাসে ব্যক্তি আৰু সমাজজীৱনক উশৃংখলতাৰ বলি কৰিলে নে ব্যক্তি আৰু সমাজখনক শোধন কৰি সামাজিক শৃংখলা আনি দিলে? দুটা দৃষ্টিকোণৰপৰা এই দুয়োটা কথাই সঁচা। অথচ এইটোৱো স্বীকাৰ কৰিব লাগিব যে, ধৰ্মৰ নামত প্ৰচলিত বিশ্বাসভিত্তিক বহুখিনি ক্ৰিয়াকাণ্ড আচাৰ-পদ্ধতি আদি সামাজিক দায়বদ্ধশীল একশ্ৰেণী যুগনায়কৰ গভীৰ চিন্তা-চৰ্চা আৰু সাধনাৰ ফল আৰু আনহাতে ধৰ্মৰ নামত কিছুমান কুসংস্কাৰ হ'ল একশ্ৰেণী স্বাৰ্থপৰ অসৎ লোকৰ চতুৰালিৰ পৰিণতি। দ্বিতীয় শ্ৰেণীৰ দ্বাৰা সৃষ্টি হোৱা ধৰ্মৰ আচৰণ পদ্ধতিৰ ওপৰত দৃষ্টি ৰাখিয়েই হয়তো এগৰাকী চিন্তাবিদে সাহসেৰে ক'ব পাৰিছিল যে, মানসিক ৰোগগ্ৰস্ত একশ্ৰেণী অসৎলোকৰ চতুৰালি আৰু একশ্ৰেণী মূৰ্খৰ অন্ধবিশ্বাসৰ পৰিণতি স্বৰূপেই পোনপ্ৰথম ধৰ্মতত্ত্বৰ সৃষ্টি হয়। আনহাতে ভাৰতীয় ধৰ্মদৰ্শনৰ প্ৰাচীনতম আধাৰগ্ৰন্থ ঋগ্‌বেদতো আৰ্যসকলৰ মননশীল প্ৰচেষ্টাৰ ফলত সুস্থ সমাজ গঢ়াৰ যি মহৎ বাণী পোৱা যায়, তাৰ বিপৰীতে ৰোগগ্ৰস্ত মস্তিষ্কপ্ৰসূত ধৰ্মৰ বহু আচৰণ-বিধিৰ উল্লেখো নোহোৱা নহয়; বিশেষে প্ৰাচীনকালৰপৰা সাম্প্ৰতিক কাললৈকে জনসমাজত উশৃংখলতাৰ সৃষ্টি কৰি সমাজখনৰ বিকৃতি ঘটাই আহিছে। ইয়াৰ এটা উল্লেখযোগ্য কাৰণ নোহোৱা নহয়। ভাৰতীয় ধৰ্মদৰ্শনৰ গ্ৰন্থস্বৰূপে বেদৰপৰা আৰম্ভ কৰি ব্ৰাহ্মণ, সংহিতা, উপনিষদ আৰু পুৰাণসমূহত প্ৰাচীন কালৰ আৰ্যঋষিসকলৰ মননশীল প্ৰচেষ্টাৰ পৰিণতিত গঢ় লোৱা একোটা আদৰ্শক কল্পিত কাহিনীৰূপত সজাই সাধাৰণ মানুহক শিক্ষা দিয়াৰ প্ৰথা বহুত প্ৰাচীন। এনে প্ৰথাৰ প্ৰাচীনতাৰ দাবী প্ৰাচ্যত ভাৰতে, পাশ্চাত্যত হয়তো গ্ৰীক্ দেশেই কৰিব পাৰে।

ভাৰতীয় ধৰ্মগ্ৰন্থবোৰৰ কাহিনীবোৰৰ সৰহভাগেই যে কাল্পনিক আৰু সেই কল্প-কাহিনীৰ আঁৰত যে ব্যক্তিমানস শোধন কৰি এখন সুস্থ নৈতিক সমাজ গঢ়াৰ এটা উদ্দেশ্য নিহিত আছে, ই নিশ্চিত। এতিয়া শঙ্কৰদেৱৰ কীৰ্ত্তনগ্ৰন্থৰ উপাখ্যানমূলক খণ্ড কেইটাৰ তাৎপৰ্য বিচাৰ কৰি এই কথাৰ সত্যতা প্ৰতিপন্ন কৰাৰ চেষ্টা কৰা যাওক।

কীৰ্তনৰ বিভিন্ন খণ্ডবোৰৰ সুৰহভাগৰ আধাৰ ভাগৱত পুৰাণ। উপাখ্যান-মূলক খণ্ডৰ ভিতৰত অজামিল উপাখ্যান আৰু গজেন্দ্ৰোপাখ্যানৰো মূল ভাগৱত পুৰাণেই। এই দুয়োটা উপাখ্যানৰ বাস্তৱতা আপাতদৃষ্টিত অসম্ভৱ বা অবাস্তৱ যেন লাগে। আৰু সেইটোৱেই স্বাভাৱিক; বৈষ্ণৱ দৰ্শনৰ সকলোবোৰ গ্ৰন্থৰে এনে অবাস্তৱ কাহিনীবোৰে সাম্প্ৰতিক জড়বাদী বিজ্ঞানৰ দ্ৰুত প্ৰগতি আৰু জনসাধাৰণৰ ওপৰত ইয়াৰ প্ৰভূত প্ৰভাৱযুক্ত লোকৰ মনত প্ৰত্যয় জন্মাব নোৱাৰাটো স্বাভাৱিক। কিন্তু এইটো কথা স্বীকাৰ কৰিব লাগিব যে, এই ধৰ্মগ্ৰন্থবোৰৰ এটা সাহিত্যিক বা কাব্যিক মূল্য আছে আৰু যেতিয়ালৈকে ভাৰতীয় ধৰ্মগ্ৰন্থৰ নানান আখ্যান-উপাখ্যানৰ ওপৰৰ কাব্যিক আৱৰণটো ভেদ কৰি আৰ্যঋষিসকলৰ মননশীল শিক্ষণীয় তত্ত্বকথাখিনি উদ্ধাৰ কৰা নহয়, তেতিয়ালৈকে ভাৰতীয় ধৰ্মগ্ৰন্থৰ প্ৰকৃত মূল্যও আৱিষ্কাৰ কৰা হ'ব বুলি আশা কৰিব নোৱাৰি।

অজামিল উপাখ্যানৰ কাহিনীভাগ নাম মাহাত্ম্যপ্ৰধান হলেও আপাত দৃষ্টিত এই আখ্যানে নামৰ মাহাত্ম্য বহু পৰিমাণে খৰ্ব কৰা যে লাগে। কিন্তু গভীৰভাৱে বিচাৰ কৰি চালে এই আখ্যানৰ নাম মাহাত্ম্যৰ লগতে ভাৰতীয় দৰ্শনৰ আৰু বহুকেইটা দিশ দৃষ্টিগোচৰ নোহোৱাকৈ নাথাকে।

তথাপি প্ৰথমে নামৰ বিষয়েই আলোচনাটো কৰা যাওক। পূৰ্বৰ সদাচাৰী অজামিলে এগৰাকী বেশ্যাৰ প্ৰতি কামাসক্ত হৈ সেই বেশ্যাক বিয়া কৰায় আৰু তেওঁ দশ পুত্ৰৰ পিতৃ হয়। উল্লেখযোগ্য যে, তেওঁৰ দশ পুত্ৰৰ কনিষ্ঠ-জনৰ নাম আছিল নাৰায়ণ। অনেক পাপৰ ফলত অজামিলৰ মৃত্যু যেতিয়া কাষ চাপি আহিল, তেতিয়া তেওঁক নিবলৈ আহিল যমদূত। কিন্তু যমদূতৰ ভয়ঙ্কৰ মূৰ্তি দেখি বিতত হোৱা অজামিলে আত্মৰক্ষাৰ বাবে মাতিলে তেওঁৰ কনিষ্ঠ পুত্ৰ নাৰায়ণক। নাৰায়ণৰ নাম উচ্চাৰণ কৰাৰ লগে লগে অজামিল বিষ্ণুভক্ত বুলি ভাবি ইফালে আহিল বিষ্ণুদূত। যুক্তিতৰ্ক আৰম্ভ হ'ল যমদূত আৰু বিষ্ণুদূতৰ মাজত। আচলতে পাপৰ প্ৰায়শ্চিত্ত ভুগিবৰ কাৰণে অজামিল যমপুৰীলৈ যোৱা উচিত নে নাৰায়ণ নাম উচ্চাৰণ কৰাৰ বাবে পাপক্ষয় হোৱাৰ ফলত পুণ্যভোগৰ বাবে বৈকুণ্ঠলৈ যাবৰ যোগ্য এই লৈয়ে যমদূত আৰু বিষ্ণুদূতৰ মাজত বিতৰ্ক। সন্দেহ নাই যে, এই যুক্তিতৰ্ক যোগেদি প্ৰবৃত্তি আৰু নিবৃত্তি মাৰ্গৰ ব্যাখ্যা দি নিবৃত্তি মাৰ্গৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব প্ৰতিপন্ন কৰা হৈছে।

তদুপৰি ইয়াত ঈশ্বৰৰ নাম মাহাত্ম্য ইমানেই বেচি বুজা যে, প্ৰকৃততে ঈশ্বৰৰ নামেৰেই হওক বা পুত্ৰৰ নামেৰেই হওক 'নাৰায়ণ' এই নাম উচ্চাৰণ কৰিয়ে যেতিয়া অজামিলৰ পূৰ্বৰ সমস্ত পাপ নিৰ্মূল হ'ল। আখ্যানটোত যদি ভক্তি মাৰ্গৰ তত্ত্বকথা আছে, তেন্তে যমদূত আৰু বিষ্ণুদূতৰ যুক্তি-তৰ্কখিনিতেই সেই তত্ত্ব কথাখিনি নিহিত হৈ আছে।

আনহাতে ইয়াত আন এটা শিক্ষণীয় দিশ অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি। সমস্ত কথা উচিত হ'ব যে, অজামিলে অনেক পাপ কৰাৰ কাৰণে যমদূতে তেওঁক যমপুৰীলৈ নিবলৈ আহিল। কিন্তু পূৰ্বতে অজামিল আছিল এগৰাকী অতি সৎ আৰু বিবেকী ব্যক্তি। প্ৰথমাৱস্থাত তেওঁৰ চিন্তা আছিল ইচ্ছাকৃত চিন্তা আৰু সেইবাবেই তেওঁ সকলো কাম সৎ-অসৎ, কৰণীয়-অকৰণীয় বিচাৰ কৰিছিল। কিন্তু এই বিচাৰ বুদ্ধি তেওঁ হেৰুৱালে কেতিয়া বা কিহৰ প্ৰভাৱত? এইখিনিতে মাধৱদেৱৰ 'নামঘোষা'ৰ এটি ছন্দ উল্লেখযোগ্য—

"যতেক অনৰ্থ আছে সংসাৰত
তাতে তিনিবিধ সাৰ।
কাম, ক্ৰোধ, লোভ আপোন নাশন
জানি কৰা পৰিহাৰ॥"

সংসাৰত যিমানবোৰ অনৰ্থক আৰু ধ্বংসকাৰী কাৰ্য্যৰ কাৰণ আছে, তাৰ ভিতৰত যি তিনিটাই প্ৰধান তাৰ প্ৰথমটোৱেই অজামিলক পাপকাৰ্যত পতিত কৰালে। সৎ আৰু শান্তিপূৰ্ণ দৈনন্দিন জীৱন এটা নিৰ্ভৰ কৰে সৎ বিবেকবোধৰ ওপৰত। এগৰাকী প্ৰখ্যাত পণ্ডিতৰ মতে: The foundation of true joy is in the conscience" অজামিল এগৰাকী বেশ্যাৰ প্ৰতি আকস্মিকভাৱে আকৃষ্ট হোৱাৰ মূল কাৰণ হ'ল এইটোৱেই যে, তেওঁৰ ইচ্ছাকৃত চিন্তা বা বিবেকৰ ওপৰত সুখনীতি (Pleasure principle) মূলক-স্বতঃচালিত চিন্তা বা বিবেকৰ প্ৰভাৱ অধিক বেচি হ'ল। সেয়ে সৎ আৰু সংযমী অজামিলৰ চিত্তক অসততা আৰু অসংযমে সহজে প্ৰভাৱান্বিত কৰিলে; যাৰ কাৰণে তেওঁৰ অৱনতি ঘটিল। স্বামী বিবেকানন্দৰ এষাৰ কথা এইখিনিতে প্ৰণিধানযোগ্য। "Man is an instrument in the hand of Atman (conscience) just as body is an instrument in the hand of mind. Matter is motion outside mind is motion inside. All change begins and ends in

time." অজামিলৰ বিবেক দুৰ্বল হোৱাৰ বাবেই অসৎ চিন্তাই তেওঁক পাপ কাৰ্য্যত লিপ্ত কৰিলে। গতিকে অজামিল উপাখ্যানৰ প্ৰথম শিক্ষণীয় কথাটো হ'ল— সকলো সময়তে সুখনীতি (Pleasure principle) মূলক চিন্তাক দমন কৰি ৰাখি যুক্তি নিৰ্ভৰশীল ইচ্ছাকৃত চিন্তাক সবল আৰু সচেতন কৰি ৰখা উচিত।

এই উপাখ্যানত আন এটি দৰ্শন নিহিত হৈ আছে। যিকোনো কৰ্মবেই ফল ক্ষণস্থায়ী নহয়। ই দীৰ্ঘস্থায়ী। অজামিল প্ৰথমাৱস্থাত সৎ আৰু সদাচাৰী আছিল। গতিকে তেওঁৰ বিবেক বুদ্ধিও আছিল সৎ। কিন্তু স্বতঃচালিত চিন্তা চঞ্চলতাই হঠাতে তেওঁক অসতৰফালে লৈ গ'ল। সিয়ে হ'লেও পূৰ্বতে যে বিষ্ণুভক্ত আছিল; সেই সংস্কাৰৰ ফলত তেওঁ তেওঁৰ সৰুৰ কনিষ্ঠ পুত্ৰৰ নাম থৈছিল নাৰায়ণ। গতিকে মৃত্যুৰ কৰাল গ্ৰাসৰপৰা উদ্ধাৰ পোৱাৰ আশাত কনিষ্ঠ পুত্ৰক যি নাৰায়ণ নামেৰে মাতিলে, সেই নামৰ পৰিণতি স্বৰূপেই তেওঁ যমদূতৰ হাতৰপৰা নিস্কৃতি পাই বিষ্ণুদূতৰ যোগেদি বৈকুণ্ঠবাসী হ'ল বুলিছে। গতিকে কৰ্মৰ ফল আছেই। এই ফল সংস্কাৰ ৰূপে মানস জগতত বৈ যায়।

অজামিলে নানান পাপ কৰিলেও তাৰ প্ৰায়শ্চিত্ত ৰূপে যমৰ যাতনাৰপৰা নিস্কৃতি পালে দুটা কাৰণত—

(১) "শুদ্ধে বা অশুদ্ধে" নাৰায়ণ নাম উচ্চাৰণৰ বাবে।

(২) তেওঁৰ জীৱনৰ প্ৰাক্‌কালৰ সৎচিন্তা, সৎকৰ্ম আৰু ঈশ্বৰ সাধনাৰ প্ৰাপ্য বা প্ৰাৰব্ধ ফলস্বৰূপে। এই প্ৰাৰব্ধ কৰ্মৰ ফল ভাৰতীয় দৰ্শনে বিশ্বাস কৰে। এই দৰ্শনেই অজামিল উপাখ্যানৰ তাৎপৰ্য।

আন এটা তাৎপৰ্য দৃষ্টিগোচৰ হয় এই উপাখ্যানৰ। অজামিলে জীৱনৰ প্ৰাক্‌কালত যি সৎকৰ্ম আৰু সৎচিন্তা কৰিছিল সেই সততাই তেওঁৰ বিবেকক সুস্থ কৰিছিল। সুস্থ বিবেককো কেতিয়াবা চিত্তৰ চঞ্চলতাই বিভ্ৰান্ত কৰে। অথচ সেই বিভ্ৰান্তি ক্ষণিকৰ। এইবাবেই যে, বিবেকৰ সুস্থতাই চিত্তৰ বিভ্ৰান্তি সহজে উপলব্ধি কৰাত সহায় কৰে আৰু সেয়ে সহজে পুনৰ সততাৰ পিনে চিত্তক আনত কৰিব পাৰে। সেইবাবেই পিছত অজামিলে চিত্ত শুদ্ধিৰ বাবে তপস্যাত মগ্ন হৈছিল।

এনেবোৰ বৈশিষ্ট্যৰ বাবেই অলৌকিকতাপূৰ্ণ অজামিল উপাখ্যানক সকলোৱে ভাগৱতৰ অনেক কাহিনীৰ মাজৰপৰা খুটলি আনিছে।

আন এটা উপাখ্যান কীৰ্তনত পোৱা যায়। অন্যান্য উপাখ্যানৰ দৰেই 'গজেন্দ্ৰ উপাখ্যানো' আপাতদৃষ্টিত অলৌকিক যেন লাগে।

কাম, ক্ৰোধ, লোভ, মোহ আদিয়েই ব্যক্তি জীৱন আৰু সমাজ জীৱনৰ অশান্তিৰ মূল কাৰণৰূপে শংকৰদেৱ মাধৱদেৱ দুয়োজন মহাপুৰুষেই স্বীকাৰ কৰি এই কেইটাৰ মূলোচ্ছেদ কৰাৰ মানসেৰে নানান আখ্যান উপাখ্যানৰ মাজেদি শিক্ষা দিয়াৰ প্ৰচেষ্টা কৰা দেখা যায়। গজেন্দ্ৰ উপাখ্যানৰ শিক্ষণীয় বিষয় প্ৰধানভাৱে তিনিটা।

শংকৰদেৱৰ কীৰ্তনৰ "নিজিনিয়া শৰীৰৰ শত্ৰুছয় জিনিলো যশোদিশ যুজি কয়।" এই কথা "গজেন্দ্ৰোপাখ্যানৰ" ক্ষেত্ৰত প্ৰযোজ্য। গজেন্দ্ৰ উপাখ্যানৰ গ্ৰাহ এজন গন্ধৰ্ব। তেওঁ কেই গৰাকীমান বেশ্যাৰ প্ৰতি আসক্ত হৈ সৰোবৰত জলক্ৰীড়া কৰি থকাৰ পৰত আত্মজ্ঞান লোপ পায়। চিত্তত যেতিয়া কাম ভাবৰ প্ৰভাব তীব্ৰ হয়, তেতিয়া হিতাহিত জ্ঞান বা বিবেক দুৰ্বল হৈ পৰে। বেশ্যাৰ লগত জলক্ৰীড়ামগ্ন হুহু গন্ধৰ্বৰো সেয়ে হ'ল। সেইবাবেই বেশ্যাৰ লগত জল-ক্ৰীড়া মগ্নাৱস্থাত তেওঁ অত্যন্ত কামান্ধ হৈ হিতাহিত জ্ঞান হেৰুৱায় আৰু তাৰ ফলত সেই সৰোবৰত স্নান কৰিবলৈ নমা দেৱল ঋষিক ভৰিত ধৰি টানি নিয়ে। যাৰ ফলত তেওঁ দেৱল ঋষিৰ অভিশাপগ্ৰস্ত হৈ গন্ধৰ্বত্ব হেৰুৱাই সেই সৰোবৰতে গ্ৰাহ হৈ থাকিবলগীয়া হয়। হুহু গন্ধৰ্ব গ্ৰাহত্ব প্ৰাপ্তিৰ মূল কাৰণ হ'ল হিতাহিত বিচাৰ কৰিব নোৱাৰা বিবেকৰ অভাৱ আৰু হুহু বিবেকহীনতাৰ কাৰণে তেওঁৰ ওপৰত কামনাৰ প্ৰভাৱ। হুহু গন্ধৰ্বই গন্ধৰ্বত্ব হেৰুৱাই গ্ৰাহত্ব প্ৰাপ্তিৰ এয়ে তাৎপৰ্য।

দ্বিতীয় শিক্ষণীয় দিশ হ'ল ঈশ্বৰৰ উপাসক হলেও একমাত্ৰ ব্ৰহ্ম ধ্যানৰ উপৰিও দৈনন্দিন জীৱনত সাধাৰণ সদাচাৰখিনি ব্যক্তি মাত্ৰেই পালনীয়। দ্ৰাবিড় দেশৰ বিষ্ণুভক্ত ৰাজৰ্ষি ইন্দ্ৰদ্যুম্নৰ গজেন্দ্ৰ জীৱনপ্ৰাপ্তি ইয়াৰ উদাহৰণ। ইন্দ্ৰদ্যুম্নই ঐকান্তিকভাৱে বিষ্ণুক উপাসনা কৰি থকাৰ সময়ত তেওঁৰ আশ্ৰমত অগস্ত্য ঋষিৰ উপস্থিতিকো তেওঁ কটাক্ষ নকৰি সাধাৰণ সদাচাৰ পালন নকৰিলে। যাৰ ফলত অগস্ত্য ঋষি ক্ৰোধান্বিত হ'ল আৰু মনুষ্যৰ পালনীয় বা আচৰণীয় কাৰ্য্যৰ বিস্মৃতি ঘটোৱাৰ ফলত অগস্ত্য ঋষিয়ে ইন্দ্ৰদ্যুম্ন ৰজাক অভিশাপ দিলে—গজ অৰ্থাৎ হাতী হৈ জন্ম লভলে। এই কাহিনীৰ শিক্ষণীয় দিশটোৱে এই কথাৰ প্ৰমাণ কৰি দেখুৱায় যে, ব্ৰহ্মোপাসনা এৰে সামৰ ব্যৱহা নহয় কে,

একমাত্ৰ ব্ৰহ্মৰ উপাসনা কৰি জাগতিক কাৰ্য্য আৰু ব্যক্তি তথা লোক সাধাৰণৰ প্ৰতি কোনো কামেই কৰিব লগা নাই। "তাই মুখে বোলা ৰাম হৃদয়ে ধৰা ৰূপ" শঙ্কৰদেৱৰ এই উক্তিৰ লগত সুৰ মিলাই ক'ব পাৰি যে, মুখে ৰাম নাম উচ্চাৰণ আৰু হৃদয়ত ঈশ্বৰৰ ৰূপ চিন্তনৰ উপৰিও তাৰ লগে লগে বাস্তৱ জীৱনৰ বাবে কৰণীয় কাৰ্য্যসমূহো কৰি যোৱা উচিত। শঙ্কৰদেৱ নিজেই ইয়াৰ উদাহৰণ। এফালে এজন ব্ৰহ্মসাধক পণ্ডিত, আনফালে মানৱজাতিৰ কল্যাণৰ বাবে উচ্চাঙ্গ সাহিত্য কলাৰ সাধক। এইয়া শঙ্কৰদেৱৰ জীৱন পদ্ধতি। ইন্দ্ৰদ্যুম্ন ৰজা বাস্তৱ বিমুখী ব্ৰহ্মসাধনাৰ্থে দোষযুক্ত। ইয়েো এই-কাহিনীৰ তাৎপৰ্য।

আনটো তাৎপৰ্য হ'ল, বিবেকজনিত নমনীয়তা আৰু সৎচিন্তাৰ অৱশ্যম্ভাৱীতা। হুহু গন্ধৰ্ব আৰু ইন্দ্ৰদ্যুম্ন ৰজাৰ মাজেদি এই কথা প্ৰতিপন্ন কৰা হৈছে। হুহু গন্ধৰ্বই কামান্ধ হৈ দেৱল ঋষিৰ প্ৰতি অসৎ আচৰণ কৰিলে। ত'ৰ ফলত তেওঁৰ শাস্তিস্বৰূপে গ্ৰাহৰ প্ৰাপ্তি ঘটিল। মন কৰিবলগীয়া কথা যে, পাপ মানুহৰ স্বাধীন চিন্তাৰ দ্বাৰা কৰা কামৰ পৰিণতি। পাপৰ সংজ্ঞা হিচাপে ৰুছ দাৰ্শনিক বাৰ্দায়েভৰ এষাৰ কথা প্ৰণিধানযোগ্য :

"Sin is dividedness, state of deficiency, incompleteness, dissociation, enslavement, hatred but it is not disobedience and not formal violation of the will of God. To fall into sin is above all else testing of freedom."

সি যি কি নহওক, পাপ কৰ্ম কৰিলেও প্ৰাৰব্ধ সৎ কৰ্মই সহজে বিবেকক সকিয়াই দিয়ে সৎ-অসৎ কাৰ্যকৰণৰ প্ৰতি। সেয়ে সৎকৰ্মৰ দ্বাৰা গঠিত সুস্থ বিবেকবোধ থকা মানুহে পাপ কৰ্ম কৰাৰ লগে লগে অনুশোচনা কৰে। অনুশোচনাই তেওঁলোকৰ মন পুনৰ নিৰ্মল কৰে। সেয়ে হুহু গন্ধৰ্ব আৰু ইন্দ্ৰদ্যুম্ন ৰজা দুইজনে পাপকৰ্ম কৰাৰ পিছত অনুশোচনাই তেওঁলোকৰ মনক ধুই নিকা কৰিবলৈ সৰহপৰ লাগিল। শাপগ্ৰস্ত হৈ দুয়োজনে অনুশোচনাত আৰু বিবেক দংশনত ভুগিছে আৰু প্ৰাৰ্থনাৰে তেওঁলোকৰ দোষ মোচনৰ উপায় বিচাৰিছে।

গজেন্দ্ৰ উপাখ্যানৰ এই দুটা কাহিনীৰ মাজেদি ঈশ্বৰত এক শৰণৰ তাৎপৰ্য প্ৰতিপন্ন কৰিবলৈ যোৱাটো বহু পৰিমাণে গৌণহে। মুখ্য হ'ল—উপৰোক্ত

উল্লেখ কৰা হৈছে গন্ধৰ্ব আৰু ইন্দ্ৰদ্যুম্ন ৰজাৰ মানসবৃত্তিৰ স্বৰূপ চিত্ৰণ আৰু তাৰ-পৰা আহৰণীয় শিক্ষা। সুস্থ ব্যক্তিমানস আৰু শান্তিপূৰ্ণ সমাজ ব্যৱস্থাৰ বাবে শিক্ষাপ্ৰধান ভাৰতীয় ধৰ্ম গ্ৰন্থবোৰৰ এই কাহিনীবোৰ কেৱল নিৰ্গুণ ভক্তি প্ৰচাৰৰ মাধ্যম বুলি ধৰি ললে বৰ ডাঙৰ ভুল কৰা হয়। কাৰণ হৈন্দৱ ধৰ্মৰ প্ৰধান ধৰ্মগ্ৰন্থবোৰ ব্যাপকভাৱে বহুমুখী আদৰ্শৰ বৈশিষ্ট্যৰে সমৃদ্ধ আৰু ই গভীৰ ভাৱে সমাজ-বিজ্ঞানো। এই গ্ৰন্থবোৰত প্ৰতিপাদিত অলৌকিক কাহিনীবোৰৰ ওপৰৰ প্ৰতীক প্ৰধান কাব্যগুণৰ আৱৰণ ভেদ কৰিব নোৱাৰাৰ বাবেই আমি ভাৰতীয় ধৰ্মগ্ৰন্থক সমাজবিজ্ঞান হিচাপে গ্ৰহণ কৰিব পৰা নাই আৰু সেইবাবেই কীৰ্তন গ্ৰন্থও সামাজবিজ্ঞাৰ গ্ৰন্থ নহৈ অলৌকিকতাকে পৰিপূৰ্ণ কাব্য হৈয়ে আছে।

জন্মাষ্টমীৰ তাৎপৰ্য্য

কৃষ্ণৰ জন্মৰ কথা ক'বলৈ গলেই এইষাৰ কথাও কবলগীয়া হয় যে কৃষ্ণৰ জন্ম কথাই ভাৰতীয় সংস্কৃতিৰো জন্ম কথা। কাৰণ কৃষ্ণক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই ভাৰতীয় সংস্কৃতিয়ে বিশেষ জন্মলাভ কৰিছে, সেইদৰে এক পৰিমিত বিকাশৰ বাট মুকলিও আহিছে। প্ৰাচীন কালৰেপৰা কৃষ্ণক ঐতিহাসিক ব্যক্তিৰূপে প্ৰতিষ্ঠা কৰিবৰ বাবে প্ৰাচীন ধৰ্মশাস্ত্ৰই চেষ্টা কৰি আহিছে। সম্ভৱতঃ ছান্দোগ্য উপনিষদ, কৌশিতকী ব্ৰাহ্মণ আদি গ্ৰন্থই এইক্ষেত্ৰত শক্তিশালী ভূমিকা লৈছিল। কিন্তু যিয়ে হলেও আমাৰ মাজত জনপ্ৰিয় কৃষ্ণজন মহাভাৰতৰ কৃষ্ণহে; উপনিষদৰ কৃষ্ণ নহয়। মহাভাৰতৰ যুৱা আৰু প্ৰৌঢ় কৃষ্ণ নানান লীলা-কাৰ্য্যতো চমৎকাৰ পূৰ্ণ। লগতে এইষাৰ কথাও ক'ব লাগিব যে, মহাভাৰতৰ কৃষ্ণ যিমান জনপ্ৰিয়, তাৰ সমানে সমানে কৃষ্ণৰ আন এটা ৰূপ আমাৰ মাজত সিমান জনপ্ৰিয়। সেয়া ভাগৱত পুৰাণৰ আদি দশমৰ শিশু-কৃষ্ণ। ভাগৱতৰ আদি দশমৰ মতে কৃষ্ণৰ জন্ম হৈছিল ভাদ্ৰ মাহত ৰোহিণী নক্ষত্ৰ অষ্টমী তিথিৰ মঙ্গলবাৰৰ ৰাতি। শিশু কৃষ্ণ আমাৰ ইমান জনপ্ৰিয় যে, জন্মাষ্টমী বুলিলে কাৰ জন্মাষ্টমী এই প্ৰশ্নই নুঠে। ই কৃষ্ণৰেই যে জন্মতিথি ইয়াকেই আমি বুজোঁ।

কৃষ্ণৰ জন্মকাহিনী হৰিবংশতো আছে, বিষ্ণুপুৰাণতো আছে। কিন্তু ভাগৱত পুৰাণে ইয়াক অধিক সৰস কৰি তুলিলে। ভাগৱত পুৰাণ অধিক ভক্তিবাদী। গতিকে কৃষ্ণৰ জন্মকথাত ভক্তিবাদী কথাই সৰহ। ভাগৱত পুৰাণৰ মতে বসুদেৱ-দৈৱকীৰ বিবাহৰ দিনাই কংসই দৈৱবাণী শুনিলে যে, ভনীয়েক দৈৱকীৰ অষ্টম পুত্ৰৰ হাতত কংসৰ নিধন হ'ব। লগে লগে কংসই ভনীয়েকক কাটি পেলাবৰ বাবে খাণ্ডা দাঙি ললে। বসুদেৱে সদ্য বিবাহিতা পত্নীক ৰক্ষা কৰিবৰ বাবে তেওঁ প্ৰতিজ্ঞা কৰিলে যে, তেওঁলোকৰ প্ৰতিটো সন্তানকে জন্মৰ লগে লগে কংসক গতাই দিব। তথাপি তেওঁ যেন দৈৱকীক বধ নকৰে। কাৰ্য্যত সিয়ে হ'ল। কিন্তু কংসৰ সংশয় হৈছিল। শেষত আত্মৰক্ষা নিশ্চিত কৰিবৰ বাবে বসুদেৱ-দৈৱকীক লোহাৰ কাৰাগাৰত বন্দী কৰি ৰাখিলে; যাতে অষ্টম পুত্ৰ সাৰি যাব নোৱাৰে। সময়ত অষ্টম পুত্ৰই দৈৱকীৰ গৰ্ভত থিত দিলে। সেই অষ্টম পুত্ৰই কৃষ্ণ। কৃষ্ণপক্ষৰ ঘোৰ অন্ধকাৰ ৰাতি মেঘৰ গাজনি ঢেৰেকনি

শিল-ধবলুপেৰে তাল-উকাল মলোৱা সময়তে কৃষ্ণৰ জন্ম হ'ল। উপজিয়েই কৃষ্ণই আত্মৰূপৰ বাবে তেওঁক মি নন্দৰ ঘৰত থৈ অহাৰ পৰামৰ্শ দিলে পিতৃ বসুদেৱক। কৃষ্ণ জন্মৰ লগে লগে বসুদেৱ-দৈৱকীৰ লোহাৰ শিকলি আপোনা-আপুনি খোল খাই গ'ল। পিছে বসুদেৱ যায় কেনেকৈ? পালি পহৰীয়াবোৰ যে আছে। কিন্তু পালি-পহৰীয়াবোৰো সেই সময়ত টোপনিত অচেতন। তেতিয়া সত্যজাত শিশু কৃষ্ণক কোলাত লৈ বসুদেৱে যাত্ৰা কৰিলে নন্দৰ ঘৰলৈ। বাটত, সৰ্প ই ফণা মেলি শিল ধবলুপ আৰু বিজুলী ঢেৰেকনিৰপৰা ৰক্ষা কৰিলে। দুকুল ডকা যমুনায়ো কাট মেলি বাট দিলে। বসুদেৱে নন্দৰ ঘৰত কৃষ্ণক থৈ আহিল।

কৃষ্ণ জন্মৰ এই অলৌকিক কথাখিনিৰ ওৰণিৰ তলতেই ভক্তিবাদৰ আসল কথাখিনি লুকাই আছে। বসুদেৱৰ স্তুতিত সত্যজাত শিশুটিয়েই পুৰাণপুৰুষ নিৰঞ্জন আৰু আনন্দস্বৰূপ ব্ৰহ্ম। দৈৱকীৰ স্তুতিত এওঁ নিৰাকাৰ আৰু নিৰঞ্জন। আচলতে ভক্তৰ হৃদয়ত পুৰাণপুৰুষ সচ্চিদানন্দ ব্ৰহ্মৰ উপলব্ধিয়েই কৃষ্ণ জন্ম। সাংসাৰিক জীৱনত কাম, ক্ৰোধ, লোভ, মোহ, মদ, মাৎচৰ্য্য আদি ছয় ৰিপু আৰু শোক, মোহ, জৰা, মৃত্যু, ক্ষুধা, পিপাসা আদি ছয় উৰ্মিয়েই লোহাৰ কাৰাগাৰ স্বৰূপ। এই কাৰাগাৰতে মানুহ বন্দী হৈ থাকে। কিন্তু ভগবৎ ভক্তিয়ে যেতিয়া হৃদয় সবল আৰু উজ্জ্বল কৰি তোলে তেতিয়া দৈৱকী বসুদেৱৰ কাৰাগাৰৰ লোহাৰ শিকলি আপোনা-আপুনি সুলকি পৰাৰ দৰে ভক্তৰ কাৰাগাৰস্বৰূপ ছয় ৰিপু আৰু ছয় উৰ্মিৰ বান্ধোনো নাইকিয়া হৈ যায়। ভাগৱত পুৰাণে কৈছে,

> "মায়ায়ে বান্ধন্ত ভক্তি মাতৃ মেলাৱন্ত।
> ছুইহানো মধ্যস্থভাৱে আছা ভগৱন্ত।"

অৰ্থাৎ মায়াই বান্ধে; কিন্তু ভক্তি মাতৃয়ে মুকলি কৰি দিয়ে। গতিকে হৃদয়ত ভাগৱৎ ভক্তি উদয় হোৱাৰ লগে লগে লোহাৰ কপাটো খহি পৰে আৰু শত্ৰুস্বৰূপ ইন্দ্ৰিয় বৃত্তিবোৰো দুৰ্বল বা নিশকটীয়া হৈ পৰে। কৃষ্ণ জন্মৰ লগে লগে পালি-পহৰীয়াবোৰ অচেতন হৈ পৰাৰ অৰ্থও এয়ে। ভাগৱতৰ ২য় স্কন্ধত কোৱা হৈছে,

> "জানে গতি কহে মেদ জোৱা তাৰ পৃথিৱীহৰ
> জায় আছে ভক্তিৰ ভিতৰে।"

ভক্তিৰ মাজেদি যি জ্ঞান লাভ হয়, সিহে আচল জ্ঞান। ভক্তিবিহীন জ্ঞান প্ৰলয়ী যমপোৰা জুইৰ দৰে। কিন্তু ভক্তিযুক্ত জ্ঞান বাট পোহৰাই তোলা জোৰতাৰৰ দৰে। গতিকে হৃদয়ত ঈশ্বৰ ভক্তি উদয় হোৱাৰ লগে লগে ভক্তৰ মোক্ষ লাভৰ পথৰ আন্ধাৰ আঁতৰে। পথত থকা বাধা-বিঘিনিবোৰো ভক্তিভাৱে তুচ্ছ জ্ঞান কৰোৱায়। ইন্দ্ৰিয় বৃত্তিবোৰে অগাডেটা কৰিব নোৱাৰা হয়। কৃষ্ণজন্ম অন্ধকাৰ মাজ ৰাতিতহে দেখুৱা হৈছে। গতিকে কৃষ্ণ জন্ম বা ঈশ্বৰ উপলব্ধি এক প্ৰকাৰ জ্ঞান-জ্যোতি বা জীৱন-জ্যোতি; যিয়ে অজ্ঞানতাৰ অন্ধকাৰ দূৰেতে বিদূৰ কৰি মন, চিত্ত আৰু বুদ্ধিক পোহৰাই তোলে।

মুঠতে ভক্তিবাদী বিচাৰ মতে কৃষ্ণজন্মৰ তাৎপৰ্য্য ভগৱৎ ভক্তিৰ উপলব্ধি। যেতিয়া ভগৱৎ ভক্তি লাভ হয় তেতিয়া ভক্তৰ বাবে একো বাধা নাথাকে। আনকি কালেও অপকাৰ কৰাৰ বিপৰীতে উপকাৰহে কৰে। সৰ্পই ফণা মেলি ৰক্ষা কৰাৰ তাৎপৰ্য্যও এয়ে। সংক্ষেপতে কবলৈ গ'লে ভক্তিবাদী সাধন মাৰ্গ ই হ'ল কৃষ্ণজন্মৰ তত্ত্বকথা।

অতি সংক্ষেপতে হলেও অতপৰে কৃষ্ণজন্মৰ ভক্তিবাদী বিচাৰ এটাহে ক'ৰা হ'ল। কিন্তু ভক্তিব'দী বিচাৰেই কৃষ্ণজন্মৰ তত্ত্বকথাৰ একমাত্ৰ আৰু সৰ্বশেষ বিচাৰ হ'ব পাৰে জানো? ভক্তিবাদী বিচাৰৰ উপৰিও কৃষ্ণৰ জন্মকথাৰ আৰু এটা তাৎপৰ্য্য মনকৰিবলগীয়া। পূৰ্ণব্ৰহ্ম কৃষ্ণৰ জন্মৰ মাহ, নক্ষত্ৰ, তিথি বাৰ আৰু সময়ৰ তাৎপৰ্য্যও বিচাৰ কৰি চাবলগীয়া। কৃষ্ণ ভাৰতৰ আৰ্য্য-অনাৰ্য্যৰ সমন্বয়ৰ প্ৰতীক আৰু আৰ্য্য সভ্যতাৰ নতুন সৃষ্টি। কিন্তু এই সভ্যতা গঢ় লৈ উঠাৰ বহু আগতেই অৰ্থাৎ খৃঃ পূঃ ৩০০০ বছৰৰ আগতেই ভূমধ্যসাগৰৰ পাৰৰপৰা ভাৰতলৈ অহা প্ৰাক্ বৈদিক আৰ্য্যসকলে ভাৰতত জ্যোতিষ শাস্ত্ৰৰ চৰ্চা আৰু প্ৰবৰ্তন কৰিছিল। গতিকে ভাৰতীয় ধৰ্মশাস্ত্ৰ আৰু সভ্যতাৰ ওপৰত জ্যোতিষবিদ্যাৰ প্ৰভাৱ এৰাব নোৱাৰা। ভাৰতবৰ্ষ উত্তৰ গোলাৰ্ধত অৱস্থিত। ভাদ মাহত সূৰ্য্য উত্তৰৰ পৰা দক্ষিণলৈ গতি কৰে। ফলত উত্তৰ গোলাৰ্ধত অৱস্থিত ভাৰতবৰ্ষৰ বাবে ভাদ মাহৰ পৰাই অন্ধকাৰৰ মাত্ৰা ক্ৰমশঃ বঢ়াৰ সূচনা হয়। জ্যোতির্বিজ্ঞানৰ এই কথাকে প্ৰতীকী অৰ্থত গ্ৰহণ কৰা হয় কৃষ্ণৰ জন্ম কাহিনীত। গতিকে কৃষ্ণক এই ভাদ্ৰমাহতে জন্ম দেখুওৱা হ'ল। অলতভাৱ প্ৰতীকস্বৰূপ এই অন্ধকাৰ প্ৰাণীৰ বাবে কি পোহৰৰ প্ৰয়োজন সেই পোহৰ বা জ্যোতিকে পূৰ্ণব্ৰহ্ম কৃষ্ণৰূপ দিয়া হ'ল।

কৃষ্ণৰ জন্মকথাত মাহটোৰ দৰেই নক্ষত্ৰৰ কথাও মন কৰিব লাগিব। কৃষ্ণৰ জন্ম ৰোহিণী-নক্ষত্ৰৰ অধিপতি ব্ৰহ্মা। ব্ৰহ্মা সৃষ্টিৰ প্ৰতীক। কৃষ্ণও এজন স্ৰষ্টা। স্ৰষ্টাৰূপে কৃষ্ণক দেখুৱা হৈছে বাবেই ৰোহিণী নক্ষত্ৰত কৃষ্ণৰ জন্ম দেখুৱা হ'ল। ব্ৰহ্মাই জগৎ সৃষ্টি কৰেই, তেনেহ'লে এওঁনো কি সৃষ্টি কৰে? ইয়ো এটা প্ৰশ্ন। কৃষ্ণই সৃষ্টি কৰে সত্যৰ, শিৱৰ, সুন্দৰৰ। অসত্য, অশিৱ আৰু অসুন্দৰ স্বৰূপ সকলো অন্যায় অনীতিক নাশ কৰিবৰ বাবেই কৃষ্ণৰ জন্ম। সেইদৰে জ্যোতিষ শাস্ত্ৰৰ কালৰূপৰ অষ্টমী তিথিৰো কিবা তাৎপৰ্য্য নাই জানো? অষ্টমী তিথিৰ অধিপতি শিৱ। শিৱ মঙ্গলময়তাৰ প্ৰতীক। গতিকে কৃষ্ণ জন্মই অমঙ্গলক নাশ কৰি তাৰ ঠাইত মঙ্গলময়তাক স্থাপন কৰাৰ অৰ্থ এটাও বহন কৰি আছে। এইটো অৰ্থতেই কৃষ্ণক অষ্টমী তিথিত জন্ম দেখুৱা হ'ল। সেইদৰে মঙ্গলবাৰটোৰো এটা অৰ্থ আছে। তিথিবোৰৰ ভিন ভিন অধিপতি থকাৰ দৰে বাৰ সাতোটাৰো পৃথক পৃথক অধিপতি আছে। মঙ্গলবাৰৰ অধিপতি কাৰ্ত্তিক। কাৰ্ত্তিক বিদৰে সুন্দৰৰ প্ৰতীক, সেইদৰে অসুৰ দমনৰো প্ৰতীক। দেৱগণৰ ভিতৰত চকুত লগা সৰ্বাঙ্গসুন্দৰ মনোমোহা কাৰ্ত্তিক এনেহে জন্ম হোৱা নাছিল। তাৰকা অসুৰক নিধন কৰাৰ উদ্দেশ্যেৰে দেৱগণৰ প্ৰাৰ্থনাত শিৱ আৰু উমাৰ মিলনৰ ফলত কাৰ্ত্তিকৰ জন্ম হৈছিল। অসততাৰ প্ৰতীক তাৰকাসুৰ নিধনৰ বাবেই কাৰ্ত্তিকৰ জন্ম। দুষ্ট দমনকাৰী সৰ্বাঙ্গসুন্দৰ কৃষ্ণৰ মঙ্গলবাৰৰ দিনা জন্মৰ তাৎপৰ্য্যও এয়ে।

এতিয়া এইকেইটা কথা মিলাই পেলালে জ্যোতিষৰ কালৰূপৰ কৃষ্ণজন্মৰ তাৎপৰ্য্যটো ওলাই পৰিব। অজ্ঞানতা নাশ কৰি জ্ঞানপোহৰ বিলাবৰ বাবেই স্ৰষ্টা ৰূপত জন্ম হৈছিল। কৃষ্ণ জন্মই জীৱ আৰু জগতক শিৱ অৰ্থাৎ মঙ্গলময়তা দান কৰে আৰু কাৰ্ত্তিক অৰ্থাৎ সুন্দৰ ৰূপত অসুন্দৰক বিনাশ কৰি জগতত সুন্দৰক স্থাপন কৰোঁৱায়। কৃষ্ণ কথাৰ এয়ে জ্যোতিষশাস্ত্ৰ সন্মত তাৎপৰ্য্য।

দুয়োতে ভক্তিবাদ আৰু জ্যোতিষ এই দুয়োটা বিচাৰতে কৃষ্ণক স্ৰষ্টাৰূপত দেখা যায়। তাতকৈয়ো মন কৰিব লগা কথা যে, কৃষ্ণ হ'ল সত্য, শিৱ আৰু সুন্দৰৰ প্ৰতীক। অসত্য, অমঙ্গল আৰু অসুন্দৰক বিনাশ কৰি তাৰ ঠাইত সত্য শিৱ আৰু সুন্দৰক প্ৰতিষ্ঠা কৰাই জন্মাষ্টমীৰ তাৎপৰ্য্য।

কৃষ্ণজন্মৰ এনে তত্ত্ব কথাৰ বাবেই হওক বা পৰম্পৰাগত ৰীতিৰ বাবেই

হওক আমাৰ সমাজত জন্মাষ্টমী যুগে যুগে পালন কৰি অহা হৈছে। কিন্তু তত্ত্ব কথাক যেতিয়া সময় উপযোগী চিন্তাধাৰাৰ সৈতে মিলাই লোৱা নহয়; তেতিয়া তত্ত্বকথাই ৰীতিত আশ্ৰয় লয়। নিৰন্তৰ মনত ৰখা উচিত যে, ৰীতি সংস্কৃতি নহয়; ৰীতি মৰি শুঁতি। ৰীতি একপ্ৰকাৰ বান্ধোন। ই সভ্যতাক ৰক্ষণশীলতালৈ টানে। সংস্কৃতি এক জীৱন প্ৰেৰণা; ই সভ্যতাক ওপৰলৈ উঠোৱাত উৎসাহ যোগায়। গঠনমুখী চিন্তাৰে পুৰণি কথাক বিচাৰ বিশ্লেষণ কৰি আপোন যুগৰ উপযোগী কৰি লব নোৱাৰিলে পুৰণি কথামাত্ৰেই ৰীতিত পৰিণত হয়। সম্প্ৰতি অসমত শঙ্কৰী আদৰ্শৰে জন্মাষ্টমী পালন কৰা হয়। শুদ্ধ অনাৰ সুকুমাৰ কলামুখী এই আদৰ্শক আমি কেতিয়াও অস্বীকাৰ কৰিব নালাগে। এই আদৰ্শৰেই জন্মাষ্টমী পালন কৰা উচিত। কিন্তু তাকে আমি উন্নত ৰূপ দিব নোৱাৰোনে? অন্ততঃ বছৰৰ মূৰত পালন কৰা জন্মাষ্টমীক শঙ্কৰী আদৰ্শতে গঢ়ি লৈ সুকুমাৰ কলা চৰ্চা বা সাধনালৈ ৰূপ দিব নোৱাৰো জানো? বহুতে হয়তো ভাবিব পাৰে, ভাৰমহীয়া আৰ্থিক সংকটৰ পৰত সুকুমাৰ কলা চৰ্চা কৰাৰ কথা অবাস্তৱ চিন্তাপ্ৰসূত। কিন্তু প্ৰশ্ন হয়, ভাদ মাহতকৈয়ো আৰ্থিক সংকটে অধিক জলাকলা কৰা আহিন-কাতি মাহৰ দুৰ্গাপূজাত ইমান উলহ-মালহ কেনেকৈ সম্ভৱ? অভাৱ অনাটনকো নেওচি লাভ নোহোৱা চৌখিনতাৰ ফালে সদলবলে কৰা যাত্ৰা চগাৰহে স্বভাৱ; সভ্য সমাজৰ নহয়। আচলতে ভাঙনমুখী চৌখিনতাতকৈ গঠনমুখী সুকুমাৰ কলা সাধনৰ প্ৰতি আগ্ৰহী হোৱাটোহে প্ৰগতিশীল জাতি এটাৰ লক্ষণ। চিত্তক স্থিৰ কৰাৰ বাবে আৰু হৃদয় সৰল কৰিবৰ বাবে কৃষ্ণত ভক্তি ৰাধক তাত আথৈ মাতি আধুনিকতা বা প্ৰগতিশীলতা পৰিচয় দিব পৰা নাযায়। কৃষ্ণ যে এক উচ্চতৰ জীৱন আদৰ্শ, এক উচ্চতৰ সুকুমাৰ জীৱন প্ৰেৰণা আৰু বহুৰং ঊৰ্ধত একমুখী সমন্বয় চেতনা এইকথা পাহৰিলে নচলিব। দক্ষিণ ভাৰতৰ আকাশ বৰণীয়া কৃষ্ণই উত্তৰ আৰু দক্ষিণ ভাৰতৰ সাংস্কৃতিক সীমাৰেখাডাল নিঃচিহ্ন কৰি এক ভাৰতীয় সাংস্কৃতিক জীৱন গঢ়ি তুলিলে। আৰু সিয়ে নহলে জন্মাষ্টমী পালন কৰাৰো কোনো অৰ্থ নাথাকিব। মূঠতে জনসাধাৰণৰ ৰুচিবোধক উন্নত কৰাৰ অনেক মাধ্যমৰ ভিতৰত জন্মাষ্টমীকো উচ্চাঙ্গ চিন্তা-চৰ্চাৰ সাৰথিলৈ তুলিব পৰাটো যিদৰে সময় উপযোগী, সেইদৰে নিতান্ত মঙ্গলজনকো।

ৰাসক্ৰীড়া : শংকৰদেৱৰ ৰসোত্তীৰ্ণ সৃষ্টি

যিকোনো যুগৰ সাহিত্যৰ মহত্ব নিৰ্ভৰ কৰে সাহিত্যৰ কল্যাণকামী উদ্দেশ্য আৰু শিল্পকৰ্মৰ নিটোল সমন্বয়ত। শিল্পীৰ উদ্দেশ্য মনোৰঞ্জন প্ৰদান নে সনাতন মানৱীয় শিক্ষাদান এনে প্ৰশ্ন সাহিত্য আদি শিল্পৰ ক্ষেত্ৰত অবান্তৰ। কাৰণ সমাজৰ কল্যাণকামী শিক্ষাবিহীন মনোৰঞ্জন অসুস্থ আৰু মনোৰঞ্জনৰ উপাদানবিহীন প্ৰচাৰধৰ্মী ৰচনা তৰাং। সেয়ে প্ৰকৃত সাহিত্যত এই দুয়োটাৰ সম্বন্ধ অতি নিবিড় আৰু অতি অপৰিহাৰ্য্য। কিন্তু দুখৰ বিষয় জনপ্ৰিয়তাৰ খাতিৰত এনে বহুতো সাহিত্য সৃষ্টি হোৱা দেখা যায়, যিবোৰত মনোৰঞ্জনৰ বাবে উৎকট যৌন কাৰ্য্যৰ বৰ্ণনা দাঙি ধৰা হয়। সন্দেহ নাই যে, যৌন কাৰ্য্যৰ মুক্ত বৰ্ণনাই মনোৰঞ্জনহে দিয়ে, শিক্ষা দিব নোৱাৰে, এনে নহয়। যৌন কাৰ্য্যৰ মুক্ত বৰ্ণনাও মহৎ শিল্প কৰ্মহৈ উঠিব পাৰে ; যদিহে লেখকৰ উদ্দেশ্যৰ সততা, দৃষ্টিভংগীৰ পবিত্ৰতা আৰু কলাসুলভ সৃজনী প্ৰতিভাৰে ৰচনাক যথাৰ্থ শিল্পলৈ উন্নীত কৰিব পৰা হয়। আচলতে কোনো একোটা মুক্ত যৌন বৰ্ণনাও লেখকৰ মহৎ দৃষ্টিভংগীত পৰিশোধিত হৈ আধ্যাত্মিক শিক্ষালৈ উঠিব পাৰে। ডিম্বেশ্বৰ নেওগৰ ভাষাৰে কবলৈ গ'লে—'ধৰ্মৰ দৰে সাহিত্য প্ৰভৃতি কলাত যৌনৰ পৰিশোধন মাত্ৰ। পানী চেঁচা হ'লে বৰফ হয়, কিন্তু তপত হ'লে অতি পাতলহৈ ওপৰলৈ উঠে। কলাবিদ্যাও তদ্ৰূপ। আহাৰ-নিদ্ৰাৰ দৰে মৈথুন আমাৰ পশুজীৱনৰ স্বভাৱ। কলাবিদ্যাও সেয়ে পৰিশোধিত হৈ সংস্কৃতিৰূপে প্ৰকাশ পায়।" গতিকে সাহিত্যত যৌন কাৰ্য্যৰ মুক্ত বৰ্ণনা মাত্ৰেই অশ্লীল হ'ব নোৱাৰে। কলা ৰসোত্তীৰ্ণ হ'লেই যৌন বৰ্ণনাও অশ্লীলতাৰপৰা শ্লীলতালৈ, নিম্নৰপৰা উৰ্দ্ধলৈ আৰু নিকৃষ্টৰপৰা উৎকৃষ্ট বা মহত্বৰ শাৰীলৈ উঠিব পাৰে। শংকৰদেৱৰ হাততেই উদং যৌন বৰ্ণনাই সৰ্বজনগ্ৰাহ্য হৈ মহৎ সাহিত্যৰ শাৰীলৈ উঠিছে আৰু আনহাতে পীতাম্বৰ কবিৰ কামসিক ৰচনা মাধৱদেৱৰ মুখত শুনি শংকৰদেৱেই মন্তব্য কৰিছিল "আৰ গাইবাক নলাগয়। গৰ্ব পৰ্বতত সিটো উঠিয়া আছয়। স্বভাৱে জানিলো কামৰঙ্গ সিটো জন। আৰ কোন আছে কহিয়োক মাধাৱণ।" (গুৰু চৰিত) শংকৰদেৱৰ এই উক্তিৰ দ্বাৰা প্ৰমাণিত হয় যে, কামজয়ী স্ৰষ্টাৰ হাততহে কাম বা ইন্দ্ৰিয়াসক্তি কলাত্মক

ৰূপান্তৰ হৈ সৰ্বজনগ্ৰাহ্য হ'ব পাৰে। আৰু কামৰঞ্জনৰ হাতত হৈ পৰে উৎকৃষ্ট অশ্লীল। দৰাচলতে অপৰিণত লেখকৰ দ্বাৰা সৃষ্টি হোৱা যৌনমূলক সাহিত্যই পাঠকৰ মনত পাপবোধ জগাই তোলে। বেজবৰুৱাৰ ভাষাৰে ক'বলৈ গ'লে—"দেহ আৰু আত্মাৰ অনিষ্টজনক যি, সিয়েই পাপ, সিয়েই নিন্দনীয়।" দৰাচলতে কামোদ্দীপনাৰ অসৎ সাহিত্যই অশ্লীলৰূপে শাস্তি পাবে আৰু এনে নিকৃষ্ট যৌনমূলক সাহিত্যৰ পাঠকেও এনেবোৰক ঘৃণাৰ চকুৰে চাবলৈ আৰম্ভ কৰে। এইখিনিতে এজন পাঠকৰ এটি মন্তব্য উল্লেখযোগ্য—"এইবোৰ কিতাপ (যৌনমূলক কিতাপ) পঢ়ি মোৰ মনত মানসিক যন্ত্ৰণা আৰম্ভ হৈছিল। কিতাপত পোৱা কথাবোৰ বাস্তৱ জীৱনত ঘটাবলৈ মন গৈছিল। ফলত মই চৰিত্ৰহীনা যুৱতীৰ ওচৰত টকা ভাঙিবলগীয়া হৈছিল। কিন্তু আজিকালি সেইবোৰ কিতাপৰ প্ৰতি মোৰ ঘৃণা জন্মিল আৰু তেনেবোৰ কিতাপ মই নপঢ়া হ'লো।" গতিকে সৎ উদ্দেশ্যবিহীন আৰু কলাগত মূল্যহীন যৌনসাহিত্য যথাৰ্থতে সাহিত্য কৰ্ম নহয়। বেজবৰুৱাৰ ভাষাত—"এইবোৰ সাহিত্য আৱৰ্জনাৰ বাবে আৱৰ্জনা"।

সমাজৰ ধ্যান-ধাৰণাৰ ভিন্নতা আৰু যুগ মানসৰ পৰিবৰ্তনৰ পৰিপেক্ষিততো যৌনগন্ধী সাহিত্যৰ শ্লীলতা-অশ্লীলতা নিৰ্ণয় হয়। উদাহৰণ স্বৰূপে দেশ আৰু সমাজভেদে তিৰোতাই যুক্ত বক্ষৰেও পুৰুষৰ আগত অবাধ চলন ফুৰণ কৰিব পৰাৰ দৰে উৎকৃষ্ট যৌন-সাহিত্যৰে সমাজভেদে সমাদৰ আছে। দৰাচলতে অশ্লীলতা যৌনজীৱনৰ অনিয়মানুগতাৰ পৰাহে উদ্ভূত। ১৮৯৮ চনত হেভলক এলিচৰ "Sexual Inversion" নামৰ বিখ্যাত গ্ৰন্থ ইংলণ্ডত অশ্লীল বুলি পৰিগণিত হৈছিল আৰু প্ৰকাশকক শাস্তি দিয়া হৈছিল—সেইজন লেখকৰে "Studies in Psychology of Sex" নামৰ গ্ৰন্থখনে আমেৰিকাত প্ৰকাশ হোৱাৰ পিছত ভূয়সী প্ৰশংসা অৰ্জন কৰিছিল। সেইদৰে Madam Bovery জেমচ জয়েচৰ Ullysis আদি গ্ৰন্থই একালত অশ্লীল বুলি গণ্য হৈছিল যদিও এতিয়া বিশ্বৰ পাঠক সমাজৰ সমাদৃত গ্ৰন্থ।

এই সকলোবোৰ দিশৰপৰা বিচাৰ কৰি চালে প্ৰশ্ন হয়, শংকৰদেৱৰ ৰাসক্ৰীড়া (লগতে হৰমোহন)ৰ দৰে আদি বা শৃংগাৰ ৰসাত্মক সাহিত্য অসমীয়া সমাজত বিগত পাঁচ শতাব্দীতকৈ অধিক কালৰ ভিতৰত অৰুচিজনক, অথবা সমাজৰ অকল্যাণকাৰী সাহিত্যৰূপে কিয় গণ্য হোৱা নাই? অসমীয়া সমাজ এতিয়াও

চিৰাচৰিত ভাৰতীয় সংৰক্ষণশীলতাৰ পৰা বিমুক্ত নহয় অথবা পাশ্চাত্য সংস্কৃতিতো নিজকে সম্পূৰ্ণ বিলীন কৰি দিয়া নাই। তথাপি শংকৰদেৱৰ দৰে যুক্ত যৌন বৰ্ণনাক অশ্লীল বুলি কোনোৱে জনমত গঢ়ি তুলিব পৰা নাই। শংকৰদেৱৰ প্ৰতি অসমীয়া মানুহৰ ভক্তিপূৰ্ণ আনুগত্যৰ বাবেই এনে জনমত গঢ়লৈ উঠা নাই নেকি? এনে ধৰণৰ অনেক প্ৰশ্ন হ'ব পাৰে। কিন্তু এই সকলোবোৰৰ সমাধান কৰিব পৰা যাব ৰাসক্ৰীড়াৰ কলাগত প্ৰমূল্য বিচাৰৰ যোগেদিহে।

সাহিত্য এক কলা। সেইবাবে সাহিত্যই ইয়াৰ কলাধৰ্ম অনুসৰি আনন্দ বা মনোৰঞ্জন প্ৰদান কৰাৰ লগে লগে মানৱীয় শিক্ষাৰে মানুহৰ কল্যাণো সাধন কৰিব লাগিব। প্ৰেম মানুহৰ এটা সহজাত প্ৰবৃত্তি। সাহিত্যকৰ্মৰ মাজেদিও পাঠকে প্ৰেমৰ অভিব্যক্তি চাবলৈ বিচৰাতকৈও সাহিত্যৰ ম'জেদি প্ৰকাশিত প্ৰেমৰ লৈতে আপোন হৃদয়ৰ প্ৰেমৰ উত্তাপ অনুভৱ কৰিবলৈ বিচাৰে। কৈশোৰ বয়সৰ পাঠকৰ মাজত এইবাবেই আদি ৰসাত্মক সাহিত্য-প্ৰীতি অধিক প্ৰবল। কৈশোৰ বয়সত প্ৰেমানুভূতি আৰু আবেগপ্ৰৱণতা অধিক প্ৰবল বাবেই কৈশোৰ আৰু তৰুণ বয়সৰ পাঠকে শৃংগাৰ ৰসাত্মক সাহিত্যত আত্মৰতিৰ অভিলাষ পূৰণৰ প্ৰয়াস কৰে। অৱশ্যে শৃংগাৰ ৰসাত্মক সাহিত্য-প্ৰীতি কৈশোৰ আৰু তৰুণ বয়সৰ পাঠকৰেই নহয়; এইৰস আদিৰসৰ বাবে সকলো বয়সৰ পাঠকেই উপভোগ কৰিবলৈ বিচাৰে। গতিকে মানুহক ঈশ্বৰমুখী কৰি আধ্যাত্মিক চেতনাযুক্ত সমাজ এখন গঢ়াৰ মানসেৰে জীৱন যোৰা সাধক শংকৰদেৱে শৃংগাৰ ৰসকো শিক্ষাৰ গুণগত মাধ্যমৰূপে গ্ৰহণ কৰিলে। যাৰফলত শংকৰদেৱে ৰাসক্ৰীড়া, হৰমোহন, কেলিগোপাল আদি শৃংগাৰ ৰসাত্মক ৰচনাও কৰি থৈ গৈছে; যাতে শৃংগাৰ ৰসৰ মাজেদিও জনগণৰ মন কল্যাণমুখী কৰিব পৰা যায়। যিসকলৰ শৃংগাৰ ৰসত ৰতি আছে—সেইসকলে শৃংগাৰ ৰসৰ যোগেদিও যাতে ঈশ্বৰভক্তমুখী হয়, তাৰ বাবেই ৰাসক্ৰীড়াৰ দৰে শৃংগাৰ ৰসাত্মক সাহিত্য-কৰ্মৰ সৃষ্টি।

শংকৰদেৱৰ ধৰ্মীয় আদৰ্শ পুৰাণপ্ৰসিদ্ধ কৃষ্ণকেন্দ্ৰিক আদৰ্শ। শংকৰীধৰ্মৰ আদৰ্শ নিৰন্তৰ ঈশ্বৰ প্ৰেমময়ী আদৰ্শ বাবেই শ্ৰৱণ-কীৰ্ত্তনকে আদি কৰি নৱপ্ৰকাৰে ঈশ্বৰ ভক্তি কৰাৰ ব্যৱস্থা থকাৰ উপৰিও বৈৰীতাৰকো মুক্তি পোৱাৰ দৃষ্টান্ত কংসৰ যোগেদি প্ৰদৰ্শিত হৈছে যদিও বৈৰীতাক শংকৰদেৱে গ্ৰহণীয় বুলি

কোৱা নাই। তীৰ্থনাথ শৰ্মাই কৈছে 'বৈৰাগ্যভাৱৰ হিংসাই সন্তোষ অমৃত অভাৱ পৰিবৰ্তে অশান্তিৰ উত্তপ্ত জলৰ ভকভকনিবহে সৃষ্টি কৰে।" অথচ যিকোনো প্ৰকাৰে ঈশ্বৰ চিন্তাত মন নিমগ্ন ৰখাৰ ওপৰতে শংকৰদেৱে গুৰুত্ব দিছে। সাহিত্যত লেখকৰ বাণী ঘোষণা হয়। এই বাণী সাধাৰণতে জনকল্যাণকামী আৰু এই বাণীৰ সম্বন্ধ সদায় আনুভূতিক। শংকৰদেৱৰ মতে—

যেনতেন মতে মাত্ৰ স্মৰোক সতত।
এতেকে মুকুতি পাৱে কহিলো বেকত ॥

(ৰাসক্ৰীড়া—২য় কীৰ্ত্তন, পদ সংখ্যা—১২)

শংকৰদেৱৰ ৰাসক্ৰীড়াৰ আটাইতকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ বৈশিষ্ট্য এইটোৱেই যে, ইয়াত কামবৃত্তিক কলাৰ শাৰীলৈ উত্তৰণ কৰা হৈছে। নৃত্যগীতৰ মাজেদি স্থূল কাম চেতনাক আধ্যাত্মিক চেতনালৈ উন্নীত কৰাৰ কলাকুশলতাৰ বাবেই ৰাসক্ৰীড়াৰ দৰে যৌন বৰ্ণনাই সামাজিক ব্যভিচাৰ সৃষ্টি কৰা নাই; বৰং এনে ৰোগৰূপৰা সমাজক মুক্ত কৰাত ঔষধৰ দৰেহে হৈ পৰিছে। অতি প্ৰাচীন কালত স্পেইন দেশতো এজন পুৰুষক কেন্দ্ৰ কৰি বহু নাৰীয়ে নৃত্য কৰা দৃষ্টান্ত নোহোৱা নহয়। সেইদৰে গ্ৰীচৰ দৰে দেশ—বিদেশ বিশ্বৰ ভিতৰতে সভ্যতাৰ প্ৰাচীনতাৰ দাবী কৰিব পাৰে, তেনে দেশতো এনে নৃত্য-গীত প্ৰাচীন কালত চলিছিল। কিন্তু পৰৱৰ্ত্তী কালত এনে নৃত্য-গীতৰ পৰিণতিত স্ত্ৰী-পুৰুষৰ যৌন ব্যভিচাৰো ঘটিছিল। "জ্বলে কামানলে তোমাৰ গীতে। নিমায়োক তাক অধৰামৃতে ॥" গোপীনীৰ এনে কামনাৰ উত্তাপ নিবাময়ৰ বাবে উপপতি ভজনা কৰা যে পাপ, এই সকিয়নি কৃষ্ণই গোপীসকলক শুনাইছে। তদুপৰি কাম আৰু প্ৰেম একে নহয়। কাম এক বাসনা আৰু প্ৰেম অবিমিশ্ৰ আনুভূতিক সুখানন্দ। সেইবাবে প্ৰেমে প্ৰিয়জনৰ অপ্ৰাপ্তিত গভীৰ আনুভূতিক উৎকণ্ঠা জগায়; কিন্তু কামে উৎভ্ৰান্ত উত্তেজনা সৃষ্টি কৰে। গতিকে কামবস্তু লোক অজ্ঞতাৰ বলি। এইবাবেই গোপীসকলে কৃষ্ণৰ দৰে জগত পুৰুষৰ সংগসুখ লাভ কৰি অহংভাৱত উৎফুল্লিতা হৈ—'বুলিলা গৰ্বে সব গোপজয়া॥ আমাৰ সম সৌভাগিনী নাই। ত্ৰৈলোক্য অধীন যাহাৰ বায়।" অহংকাৰ আত্মনিধনৰ মূল। অহংকাৰৰ বাবেই যে প্ৰাপ্তবস্তু হাতৰপৰা হেৰায়, মনোকষ্টৰ সৃষ্টি হয়, এই শিক্ষা ৰাসক্ৰীড়াত প্ৰদৰ্শিত হৈছে। কাৰণ গোপীৰ মনত অহংকাৰ উদয় হোৱাৰ লগে লগেই কৃষ্ণ অন্তৰ্ধান হৈছে আৰু তাৰ ফলত গোপীসকলে

মনোবেদনাত ভূমিত পৰি বিলাপ কৰিবলৈ লৈছে। ইয়াৰ উপৰি বিশাখা নামৰ গোপী এজনী কৃষ্ণৰ লগত আঁতৰি গৈছিল—তেওঁ কৃষ্ণৰ পৰা শৰীৰত উঠিব নোৱাৰিলে। কাৰণ খোজ কাঢ়িবলৈ অসমৰ্থ হওঁতে কৃষ্ণই তেওঁৰ কান্ধত উঠিবলৈ কোৱাত তেওঁ অহংভাৱত মত্ত হৈ জগতপতিৰ কান্ধত উঠিবলৈ গাঁঠি কাঢ়ি গ'ল। গোপীৰ এনে অহংকাৰজনিত পাপৰ প্ৰায়শ্চিত্তৰ বাবেই কৃষ্ণ পুনৰ অন্তৰ্ধান হ'ল।

কৃষ্ণৰ প্ৰতি গোপীসকলৰ প্ৰেমৰ আতিশয্য পঞ্চ তন্মাত্ৰিক বিকাৰৰ ইংগিত বাখোন। কাৰণ পঞ্চ তন্মাত্ৰ অৰ্থাৎ ৰূপত চগা, ৰসত মাছ, শব্দত হৰিণ, স্পৰ্শত হস্তী আৰু গন্ধত ভ্ৰমৰৰ বিনাশ ঘটাব হবে কৃষ্ণৰ অনিন্দ্যসুন্দৰ ৰূপ, কৃষ্ণৰ প্ৰতি বাসনাযুক্ত প্ৰেম (শৃংগাৰ ৰস), আদিতে বাঁহীৰ শব্দৰ আকৰ্ষণ, কৃষ্ণৰ দৈহিক স্পৰ্শসুখ আদিত গোপীসকল ব্যাকুল। এই সকলোখিনি গোপী-সকলৰ স্থূল আকাংক্ষা। কিন্তু স্থূল ৰূপ-প্ৰাপ্তি বৈষ্ণৱধৰ্মৰ আদৰ্শ নহয়; সূক্ষ্ম সত্বাৰ প্ৰতি আনুভূতিক প্ৰেমহে বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ আদৰ্শ।

এনে তত্ত্বজ্ঞান শংকৰদেৱৰ বাসক্ৰীড়াৰ মূল ভেটি। ভক্তিবাদী শংকৰদেৱে জ্ঞানৰ ওপৰতো গুৰুত্ব দিছে এইবাবেই যে, জ্ঞানহীন ভক্তিয়ে বিভ্ৰাট ঘটাব পাৰে। গতিকে ভক্তিৰ অনুকূলে জ্ঞানৰো প্ৰয়োজন। মননশীলতাৰে প্ৰতিটো কাৰ্য্য কৰণীয় অকৰণীয় বিচাৰ বিবেচনাৰে কৰিব পৰা শক্তি জ্ঞানৰ নামান্তৰ। বাসক্ৰীড়া—এনে তত্ত্বশিক্ষাৰ বাবেই মহৎ হৈ পৰিছে।

পাৰমাৰ্থিক তত্ত্বকথাক কাহিনীৰ মাজেদি প্ৰদৰ্শন আৰু শিক্ষণীয় কৰি তোলাত শংকৰদেৱৰ বাসক্ৰীড়া অভিনৱ সৃষ্টি। চন্দ্ৰাৱলী ৰাতি বৃন্দাবনত কৃষ্ণৰ লগতে গোপীসকলে ক্ৰীড়া কৰি থাকোঁতে তেওঁলোকৰ স্বামীসকলেও নিজ নিজ পত্নীক নিজৰ নিজৰ ঘৰতে পাইছিল। এইবোৰ একান্ত তাত্বিক কথা আৰু তত্ত্বকথাৰ কল্পৰূপ। কলাৰ উদ্দেশ্যই হৈছে বুদ্ধিবৃত্তিক সূক্ষ্মাতি-সূক্ষ্ম কৰি তোলা। জড় চিন্তাৰ সৰ্বগ্ৰাহী-প্ৰভাৱে যাতে মানুহৰ সূক্ষ্মচিন্তাক নিষ্ক্ৰিয় কৰিব নোৱাৰে; তাৰ বাবেই কলাই সূক্ষ্ম চিন্তাৰ খোৰাক যোগায়। শংকৰদেৱৰ বাসক্ৰীড়াত জটিল পাৰমাৰ্থিক তত্বক কাহিনীৰূপ দিয়া হৈছে; যাতে মানুহৰ চিন্তাৰ জড়তা ভাঙি ইয়াক গতিশীল কৰি তুলিব পৰা যায়। কিন্তু চিন্তাৰ গতিশীলতাৰ লগতে চিন্তাৰ শুদ্ধতাৰ প্ৰতিও গুৰুত্ব আৰোপিত হৈছে বাসক্ৰীড়াৰ কাৰ্য্যাৱলীৰ মাজেদি। বাজজাকে কৈছিল যে, সকলো প্ৰকাৰ আনন্দৰ বাবেই প্ৰথমে

নিজে দোষমুক্ত হ'ব লাগিব। নিৰ্দোষ মনৰ অধিকাৰী হ'লেও প্ৰকৃত সুখানন্দ লাভ হয়। ৰাসক্ৰীড়াৰ মাজেদিও সমস্ত অজ্ঞানতাৰ কলুষ আঁতৰাই মন বিশুদ্ধ কৰাৰ বাণী ঘোষণা কৰা হৈছে।

ইয়াৰ বাদেও শিল্পকৰ্মৰ নৈপুণ্যৰ ফালৰপৰাও ৰাসক্ৰীড়া ৰসোত্তীৰ্ণ সৃষ্টি। মংগলজনক শিক্ষাক মনোৰঞ্জনৰ মাজেদি দিয়া হয় বাবেই সাহিত্যকৰ্মত নানান কাব্যিক অলংকাৰ প্ৰয়োগ কৰা হয়। এই ফালৰপৰা শংকৰদেৱৰ ৰাসক্ৰীড়া ৰসোত্তীৰ্ণ শিল্পকৰ্ম। কীৰ্তনৰ ৰাসক্ৰীড়াৰ চতুৰ্থ কীৰ্তনৰ ৩৭ আৰু ৩৮ পদ সংখ্যাত আছে—

গোপীগণ লৈয়া নামিলা তাত।
কৰিলে ক্ৰীড়া কৃষ্ণে অসংখ্যাত॥
বাহু মেলি কাকো আলিঙ্গে ধৰি।
কাৰো স্তন মথে পৰশে হৰি॥ ৩৭
মুখচায়া কাৰো ভুলন্ত হাস।
মাতন্ত কাকো কৰি পৰিহাস॥
লন্ত বস্ত্ৰ কাঢ়ি বঢ়ায়া ৰঙ্গ।
বেকত কৰন্ত গুপুত অঙ্গ॥ ৩৮

এনে অতি সূক্ষ্ম যৌন বৰ্ণনা থকা সত্ত্বেও শংকৰদেৱৰ ৰাসক্ৰীড়া অশ্লীল নহৈ ৰসোত্তীৰ্ণ শিল্পকৰ্মৰূপে পৰিগণিত হৈ আহিছে। শংকৰদেৱৰ ৰাসক্ৰীড়াৰ শৈল্পিক কাৰুকাৰ্য্যৰ অলংকৰণে প্ৰভূত মনোৰঞ্জন প্ৰদান কৰিও তাত্ত্বিক সাহিত্য-কৰ্মৰূপে স্বীকৃত হৈছে। উলংগ যৌন-সাহিত্যই সাহিত্যৰ মূলতত্ত্বকে প্ৰত্যাহ্বান জনাই কেতিয়াবা মনোৰঞ্জন সৰ্বস্ব হৈ উঠে। কিন্তু শংকৰদেৱৰ ৰাসক্ৰীড়াত সাহিত্যৰ মূলতত্ত্বৰ ওপৰত মনোৰঞ্জনে আকাশীলতাৰ ধৰ্ম গ্ৰহণ কৰা নাই। বৰং উলং যৌন বৰ্ণনাকো মাৰ্জিত ৰুচিবোধেৰে শিল্প-কৰ্মৰ ৰূপদান দিছে। মানৱসমাজৰ প্ৰতি সাহিত্যৰ দায়বদ্ধতা আৰু কাব্যানন্দৰ অনিবাৰ্য্য সংগতি ৰক্ষা হোৱাৰ বাবেই শংকৰদেৱৰ ৰাসক্ৰীড়া শ্লীল-অশ্লীলৰ ঊৰ্ধত আৰু ৰসোত্তীৰ্ণ সৃষ্টি।

শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ আৰু অসমীয়া সংস্কৃতি

এটা জাতিৰ জাতীয় সংস্কৃতি বিদৰে এটা নিৰ্দিষ্ট তাৰিখৰপৰা গঢ় লৈ উঠিছে বুলি ক'ব নোৱাৰি ; ঠিক সেইদৰে নিৰ্দিষ্ট কোনোৱা এটা যুগৰ পৰাই আৰম্ভ হৈছে বুলিও সঠিককৈ ক'ব নোৱাৰি। তথাপি কিছুমান প্ৰাচীন পুথি, প্ৰাচীন স্থাপত্য ভাস্কৰ্য্য আদিৰ ওপৰতে ভেজাদি একোটা সংস্কৃতিৰ বয়সৰ সম্পৰ্কে বহুখিনি অনুমান কৰিব পাৰি। এইফালৰপৰা বিচাৰ কৰিলে এৰাৰ কথা ক'ব পাৰি যে, অসমীয়া সংস্কৃতিৰ সাঁচটো বান্ধিবলৈ লৈছিল খৃষ্টপূৰ্ব যুগতে। আনহাতে খৃষ্টীয় প্ৰথম দ্বিতীয় শতিকাৰ এনে কিছুমান তথ্য আছে ; যিবোৰৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি অসমীয়া সংস্কৃতিৰ জন্মকাল খৃষ্ট-পূৰ্ব কাললৈ ঠেলিব পাৰি। কাৰণ খৃষ্টীয় প্ৰথম দ্বিতীয় শতিকাৰ সংস্কৃতিৰ যিটো ৰূপ ; সি গঢ় লৈ উঠাৰ আগতে ইয়াৰ এটা পটভূমি নিশ্চয় থাকিব লাগিব।

খৃষ্টীয় প্ৰথম দ্বিতীয় শতিকামানৰ পৰাই অসমত প্ৰধানকৈ ধৰ্ম বা ধৰ্মীয় বিশ্বাস কিছুমানক কেন্দ্ৰ কৰি অসমৰ সাংস্কৃতিক ভেটি এটা গঢ় লৈ উঠিছিল। খৃষ্টীয় সময়ৰ পৰাই প্ৰাচীন কামৰূপ বা প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰত শাক্ত, শৈৱ আৰু বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ প্ৰচলন হৈ থকাৰ অনেক প্ৰাচীন গ্ৰন্থ, শিলালিপি, তাম্ৰলিপি, অনেক ভাস্কৰ্য্য স্থাপত্যই প্ৰমাণ কৰে। প্ৰাচীন কামৰূপৰ ধৰ্মবোৰ কিমান দূৰ সমাজ-বিজ্ঞান সন্মত আছিল তাৰ বিচাৰ অমূলক। কাৰণ এই ধৰ্মবোৰ বহু পৰিমাণে কুসংস্কাৰযুক্ত আছিল যদিও বিচ্ছিন্ন ব্যক্তিসকলক সমাজমুখী কৰি তোলাত এই বিশ্বাসবোৰৰ একোটা সামাজিক মূল্য আছিল। সঁচা কথা, এতিয়া ইয়াৰ প্ৰয়োজন নাই, কিন্তু ইয়াৰ ঐতিহাসিক মূল্য নোহোৱা নহয়। এই বিশ্বাসবোৰৰ ঐতিহাসিক মূল্য মানি লোৱা হৈছে এই কাৰণেই যে, প্ৰতিটো ধৰ্মবিশ্বাসৰ বান্ধোনত অন্ততঃ একোটা জনসমষ্টি সংঘবদ্ধ হোৱাত এই ধৰ্মীয় বিশ্বাসবোৰে সহায় কৰিছিল।

প্ৰাচীন কামৰূপত খৃষ্টীয় প্ৰায় ডেৰ হেজাৰ বছৰ ধৰি ধৰ্মবিশ্বাসবোৰে বিভূতি লাভ কৰিছিল। কিন্তু এইখিনি সময়ত শাক্ত, শৈৱ, বৈষ্ণৱ যি ধৰ্মই গ্ৰহণ কৰক ; সকলোবোৰ ধৰ্মতে কুসংস্কাৰৰ ছাপ পৰিছিল। আনকি শংকৰদেৱৰ

সময়ছোৱাও আছিল ধৰ্মীয় সমস্যাবহুল সময়। তদুপৰি শংকৰদেৱৰ সময়খিনি ৰাজনৈতিকভাৱেও আছিল জটিল সময়। এখন মাথোন সক দেশ কামৰূপ বা অসম। তাতে চুটীয়া, কছাৰী, কোঁচ, বৰাণ, আহোম আদি অনেক ৰাজতন্ত্ৰৰ অধীনত অসম খণ্ড-বিখণ্ড হৈ আছিল। একালে ৰাজতান্ত্ৰিক বিচ্ছিন্নতা আৰু আনফালে অনেক ধৰ্মৰ অৰিয়াঅৰি। এনে সংঘাতপূৰ্ণ সময়তে মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ জন্ম।

অসমীয়া সংস্কৃতিৰ বুৰঞ্জীৰ দীঘল বাটত শংকৰদেৱেই পোনপ্ৰথম আৰু একমাত্ৰ ব্যক্তি; যিয়ে পূৰ্বৰ অসমীয়া সাংস্কৃতিক চেতনাৰ অনেক উপপথক মিলাই অসমীয়া সংস্কৃতিৰ ঘাই পথটো নিৰ্মাণ কৰি দিলে। যাৰ ফলত অসমীয়া সংস্কৃতিয়ে এক স্বচ্ছতাৰে গতিশীলতা লাভ কৰিলে। সেইবাবেই অসমীয়া সংস্কৃতি বুলিলেই আজিও ব্যাপকভাৱে শংকৰী সংস্কৃতিয়েই হৈ আছে।

সংস্কৃতি কি ?—এই প্ৰশ্নৰ উত্তৰ একে এষাৰতে দিব পৰা নাযায়। বহুসময়ত এটা জাতিৰ সংস্কৃতিৰ আলোচনা প্ৰসঙ্গত সেই জাতিটোৰ সাহিত্য, সংগীত, নৃত্য, বাদ্য, ভাস্কৰ্য্য স্থাপত্য, সাজ-পাৰ, লোক বিশ্বাস আৰু অন্যান্য আচৰণসমূহৰ বিষয়ে আলোচনা কৰা দেখা যায়। আচলতে এটা জাতীয় সংস্কৃতিৰ এইবোৰ উপাদানহে। এই উপাদানবোৰৰ মাজেদি জাতিটোৰ সংস্কৃতি প্ৰকাশ পায়। এই সংস্কৃতি হৈছে এটা জাতিৰ সুকুমাৰ ৰুচিবোধ। এই ৰুচিবোধটোৱেই সংস্কৃতিৰ গতি নিয়ন্ত্ৰণ কৰে। শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে এনে এটা ৰুচিবোধকেই গঢ় দিলে; যিটো ৰুচিবোধে সেই সময়ৰ অসমৰ বিভিন্ন জনগোষ্ঠীৰ বিচ্ছিন্ন মানসিকতাক এক কৰি সুকুমাৰ সাধনাৰ দ্বাৰা এটা অসমীয়া জাতিৰ প্ৰাণ প্ৰতিষ্ঠা কৰিলে। এই একক অসমীয়া জাতিৰ প্ৰাণ প্ৰতিষ্ঠাতেই অসমীয়া সংস্কৃতিয়ে বিশালতাৰে আৰু গভীৰতাৰে গতিধৰ্মিতা লাভ কৰাৰ সুচলতা পালে।

এটা জাতিৰ সংস্কৃতি তেতিয়াহে স্বাস্থ্যবান হয়, যেতিয়া সাহিত্য কলাৰ মাজেদি বিশালতৰ এক দাৰ্শনিক ভিত্তি গঢ়ি উঠে। জাতিটো সৌন্দৰ্য্যশালী হৈ উঠে তেতিয়া, যেতিয়াই সংগীত, নৃত্য চিত্ৰ আদি অন্যান্য সুকুমাৰ কলাত চহকী হয়। শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ আগতেও অসমীয়া সাহিত্য আছিল। আনকি মাধৱ কন্দলিৰ হাতত ভাৰতৰ প্ৰাদেশিক ভাষাৰ ভিতৰতে পোনপ্ৰথম সংস্কৃত-

ৰামায়ণ অসমীয়াতে অনূদিত হৈছিল। এইজনাৰ দৰে অনেক কবিৰ হাতত অসমীয়া সাহিত্যই বিকাশ লাভ কৰিছিল। কিন্তু সাহিত্যত এক সুগভীৰ দাৰ্শনিক ভিত্তি গঢ়লৈ উঠিল শংকৰদেৱৰ হাততহে। শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ সাহিত্যত দাৰ্শনিকতাই অসমীয়া মানুহক দিলে এক বৌদ্ধিক চেতনা। এই বৌদ্ধিক চেতনাৰ লগত জড়িত হৈ আছে এক উচ্চতৰ জীৱন প্ৰেৰণা। এটা সংস্কৃতিবান জাতিৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় দাৰ্শনিক ভিত্তি আৰু উচ্চতৰ-জীৱনধাৰণৰ প্ৰতি প্ৰয়োজনীয় প্ৰেৰণা এই দুয়োটাকে দিলে শ্ৰীমন্ত শংকৰ-দেৱৰ সাহিত্যই। সাহিত্য যদি সমাজৰ বাবে দায়বদ্ধ হ'ব লাগে; তেনেহলে ক'ব লাগিব, শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ সাহিত্যই সামাজিক দায়িত্ব পালন কৰিছিল সফলতাৰে।

শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ সাহিত্যদৰ্শনে সমকালৰ জনসাধাৰণক একেশ্বৰবাদৰ শিক্ষা দিলে। বিভিন্ন ধৰ্মবিশ্বাসে বিচ্ছিন্ন কৰি ৰখা বিভিন্ন জনগোষ্ঠীক একমুখী কৰি তুলিলে শংকৰদেৱৰ একেশ্বৰবাদী দৰ্শনভিত্তিক সাহিত্যই। শ্ৰীমন্ত শংকৰ-দেৱৰ দৰ্শন বেদ উপনিষদ আৰু গীতা দৰ্শনৰ পৰাই গ্ৰহণ কৰা সঁচা; কিন্তু সিয়ে হলেও শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ দৰ্শন কেৱল মাথোন জটিল তত্ত্বকথা নহয়। শংকৰদেৱৰ দৰ্শনত অভিন্নৰূপে জড়িত হৈ আছিল কাব্যকলাৰ ৰস। কলাৰসৰ বাবেই শংকৰদেৱৰ দৰ্শন কেৱল পণ্ডিতৰ মগজু পৰিচালনাৰ বস্তু হৈ নাথাকিল। ই দৰ্শন হৈয়ো সাহিত্য হ'ল। গতিকে শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ সাহিত্যকলাৰ ৰসে জনগণক আকৰ্ষণ কৰি ওচৰ চপাই আনিলে আৰু তাৰ আদৰ্শ বা দৰ্শনে জনগণক বান্ধি পেলালে। শংকৰদেৱৰ সাহিত্য কলাৰ প্ৰতি আকৰ্ষণ আৰু আদৰ্শৰ বান্ধোনে অসমীয়া সাহিত্যৰ বিকাশত সহায় কৰিলে। আৰু এইখিনি সময়ৰ পৰাই অসমীয়া সাহিত্যৰ বিকাশ দ্ৰুততৰ হ'বলৈ ধৰিলে।

শংকৰী সংস্কৃতিৰ কেন্দ্ৰস্থলস্বৰূপ নামঘৰ শংকৰদেৱৰ অভিনৱ উদ্ভাৱন। দুবাৰকৈ তীৰ্থভ্ৰমণ কৰি অহাৰ পিছত তেওঁ ধৰ্মীয় আদৰ্শ প্ৰচাৰৰ উদ্দেশ্যে নামঘৰ সৃষ্টি কৰিলে। নামঘৰৰ গঠন পদ্ধতিয়ে এটা ধাৰণা দিব খোজে যে, শংকৰদেৱে তেওঁৰ নামঘৰৰ আৰ্হি গ্ৰহণ কৰিছিল বৌদ্ধ বিহাৰৰ পৰা। কিন্তু সিয়ে হলেও ইয়াৰ ভাগত বৈশিষ্ট্য তেনেই ওচৰ চপা দেখা যায় অসমৰ জনজাতি সকলৰ মৰং ঘৰৰহে। আমাৰ জনজাতি সকলৰ মৰং ঘৰত গাঁৱৰ ডেকাসকলক

বুঢ়ালোকলৈ জীৱনৰ দীঘল বাটত অৰ্জিত কৰা অভিজ্ঞতাৰ কথাবোৰ শ্ৰৱণ কৰে। তদুপৰি নিজৰ বংশগত প্ৰাচীন ঐতিহ্যক স্মৃতিৰপৰা বুটলি আনি ডেকাসকলক শুনায়। মৰং ঘৰত নীতিশিক্ষা দিয়কেই বা নিদিয়ক বুঢ়াসকলৰ উপস্থিতি আৰু তেওঁলোকৰ আলাপ আলোচনাই স্বাভাৱিকতে নীতিশিক্ষাৰ ঠাই দখল কৰি লৈছিল। মৰং ঘৰৰ এই বৈশিষ্ট্যই শাস্ত্ৰীয় চৰ্চালৈ ৰূপান্তৰিত হৈ ঠাই পালে শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ নামঘৰত। তদুপৰি মৰং ঘৰত ডেকা-গাভৰুৱে নৃত্য-গীতৰ যোগেদি যি মনোৰঞ্জন লাভ কৰিছিল, ঠিক তাৰ আৰ্হিত নামঘৰত ভাওনা আৰু অন্যান্য নৃত্যগীতৰ চৰ্চাৰ ব্যৱস্থা কৰা হৈছিল। গতিকে এই নামঘৰ থলুৱা জনজীৱনৰ মাজৰ পৰাই বুটলি অনা এটি নতুন সাংস্কৃতিক কেন্দ্ৰ।

জাতীয় সংস্কৃতি গঠন আৰু বিকাশৰ বাবে এটা সুস্থ বাতাৱৰণ আৰু এক নিবিড় বান্ধোনৰ প্ৰয়োজন। শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে তেওঁৰ অধ্যাত্ম সংস্কৃতি গঢ়ি তোলাৰ লগে লগে এটি সুস্থ সামাজিক বুনিয়াদো গঠন কৰি লৈছিল। সেই-সময়ৰ অসমৰ বিভিন্ন জনগোষ্ঠীৰ মাজত থকা বিচ্ছিন্নতাবোধক নিৰ্মূল কৰি সকলোকে এক মন আৰু এক প্ৰাণৰ বান্ধোনেৰে বান্ধি পেলাইছিল। তেওঁৰ নামঘৰ ধৰ্মীয় অনুষ্ঠান হলেও তাত সকলো জাতৰ মানুহৰ প্ৰৱেশ অধিকাৰ সাব্যস্ত হৈছিল। গাৰোৰ গোবিন্দ, মিছিঙৰ পৰমানন্দ, ভোটৰ দামোদৰ, নগাৰ নৰোত্তম, কছাৰীৰ ৰমাই, কৈৱৰ্তৰ পূৰ্ণানন্দ, বনিয়াৰ হৰিদাস, যৱনৰ চান্দখাঁ, ব্ৰাহ্মণৰ ৰামৰাম গুৰু, মহেন্দ্ৰ কন্দলি, দামোদৰদেৱ, হৰিদেৱ আদি ভিন্ন-জাতৰ মানুহে তেওঁৰ ধৰ্মত সমান স্থান আৰু মৰ্য্যাদা লাভ কৰা সম্ভৱ হৈ উঠিছিল শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ নামঘৰকেন্দ্ৰিক অধ্যাত্ম সংস্কৃতিৰ বাবেই। "চণ্ডালো তৰে হৰিনাম মাত্ৰ। যজ্ঞৰো উচিত কৰিবে পাত্ৰ।" এনে উদাৰনৈতিক আদৰ্শেৰে মহাপুৰুষজনাই সমাজৰ পৰম্পৰাগত উচ্চ-নীচ জাতকুলৰ বিচাৰৰ ৰোগক নিৰাময় কৰি এখন সুস্থ সমাজ গঢ়াৰ বৈপ্লৱিক ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিলে।

শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ উদাৰনৈতিক আদৰ্শই কেৱল জাত-কুলৰ মাজৰ প্ৰাচীন-খনকেই যে খহাই পেলালে এনে নহয়; তেওঁৰ আদৰ্শই সকলোশ্ৰেণী মানুহৰ গুণ, যোগ্যতা আৰু প্ৰতিভাক বিকাশৰ সুযোগ দান কৰিলে। নামঘৰত দৈনন্দিন শাস্ত্ৰ পাঠৰ বাবে প্ৰয়োজন হোৱা পাঠকজনক নিৰ্বাচন কৰোঁতে জাত কুলৰ বিচাৰ নকৰি গুণ আৰু যোগ্যতাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰিছে

নিৰ্বাচন কৰা হৈছিল। এইবিলাকৰ উপৰিও নামঘৰত অনুষ্ঠিত হোৱা তাওনাৰ সূত্ৰধাৰ, গায়ন-বায়ন আৰু অন্যান্য ভাৱৰীয়া সকল নিৰ্বাচন কৰাৰ বেলিকাও জাতিগত মৰ্য্যাদাৰ মাপকাঠিৰ সহায় লোৱা নহৈছিল। ইয়াৰো মাপকাঠি আছিল গুণ আৰু যোগ্যতাহে।

সুস্থ জাতীয় সংস্কৃতিৰ বাবে সমাজিক সুস্থতা অপৰিহাৰ্য্য। শংকৰদেৱৰ যুগ সামন্তবাদী যুগ। সামন্তবাদৰ যান্ত্ৰিকতাৰ কবলৰ পৰা জনগণক মুক্ত কৰি, হ'ব পাৰিলেহে সামাজিক শান্তি আৰু সংস্কৃতিৰ বিকাশ সম্ভৱ। কিন্তু শংকৰদেৱৰ দৰে এজন ধৰ্মগুৰুৰ বাবে এই কাম সহজ নাছিল। কিন্তু অতি কৌশলেৰে শংকৰদেৱে সমাজৰ স্বাধীনতা ৰাজতন্ত্ৰৰ হাতৰ মুঠিৰপৰা মুকলি কৰি আনি নামঘৰত থাপিলেহি। সমাজৰ বহুযোৰ দণ্ড-খৰিয়াল, অসূয়া-অপ্ৰীতিৰ বিচাৰ কৰাৰ ব্যৱস্থা কৰা হ'ল নামঘৰত। নামঘৰৰ এই বিচাৰ শাস্তিমূলক হোৱাৰ বিপৰীতে অনুশোচনাৰ দ্বাৰা অন্তৰ শুদ্ধিৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া হ'ল। এনে সামাজিক ব্যৱস্থাই স্বাভাৱিকতে জনসাধাৰণৰ মন নামঘৰৰ ফালে আকৰ্ষণ কৰি আনিলে। মুঠতে নামঘৰ হৈ উঠিল ঠিক যেন সামন্তবাদী শাসন ব্যৱস্থাৰ সমান্তৰাল এক সাংস্কৃতিক অনুষ্ঠান; যি অনুষ্ঠানে স্বাভাৱিকতে জনসাধাৰণক আকৰ্ষণ কৰিব পাৰিছিল।

নামঘৰক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই শংকৰী সংস্কৃতিয়ে বহুধা বিভক্তি হৈ অসমীয়া সংস্কৃতিক এক বিশালতৰ ৰূপদান কৰিলে। অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ইতিহাসৰ সকলো পদক্ষেপটো নামঘৰক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই শংকৰদেৱৰ হাততে সম্ভৱ হৈছিল। এইখিনিতে প্ৰশ্ন হয় যে, শংকৰদেৱৰ আগত অসমত নাট্যানুষ্ঠান নাছিল নেকি? ক'বই লাগিব যে, শংকৰদেৱৰ আগত অসমত পুতলা নাচ আৰু ওজাপালি নাচৰ-দৰে নাট্যগুণধৰ্মী অনুষ্ঠান আছিল; কিন্তু পৰিপূৰ্ণ অৰ্থত নাট্য সাহিত্য আৰু নাট্যাভিনয় নাছিল। মহাপুৰুষ শংকৰদেৱে তেওঁৰ ধৰ্মীয় আদৰ্শ প্ৰচাৰৰ মাধ্যম স্বৰূপে হলেও নাটক ৰচনা কৰি অসমীয়া সাহিত্যৰ এটা শক্তিশালী ধাৰা প্ৰবাহিত কৰি দিলে।

নাট্য সাহিত্যৰ উপৰিও উচ্চাদৰ্শ আধ্যাত্মিক আদৰ্শ আৰু বিমল কাব্যৰসৰ অনিৰ্বচনীয় সংযোগ ঘটাই শংকৰদেৱে অসমীয়া কাব্য-সাহিত্যৰ এক সোণোৱালী সৌধ নিৰ্মাণ কৰি দিলে। শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ সাহিত্যৰ ধৰ্ম দৰ্শন আৰু বিমল কাব্যৰসে এক সুদৃঢ় যৌক্তিক ভূমিত আৰু সুকুমাৰ ৰুচিবোধ

গঢ়ি তুলিলে, যাৰ ফলত অসমীয়া সংস্কৃতি বিকাশ হোৱাৰ পথ প্ৰশস্ত হৈ উঠিল।

এটা জাতিৰ সাংস্কৃতিক মূল্য আৰু ৰুচিবোধ নৃত্যকলাৰ মাজেদিও প্ৰকাশ পাই উঠে। অসমৰ বিভিন্ন যুগৰ নৃত্যসমূহে বিভিন্ন যুগৰ ভিন্ন ৰুচিবোধৰ স্বাক্ষৰ বহন কৰি আছে। শংকৰদেৱৰ আগলৈকে অসমত প্ৰচলিত হৈ থকা নৃত্যই সামগ্ৰিকভাৱে এটা পৰিমাৰ্জিত ৰুচিবোধ গঢ়ি তুলিব পাৰিছিল বুলি ভাবিবপৰা নাযায়। প্ৰাচীন অসমৰ নৃত্য দুটা ধাৰাইদি প্ৰবাহিত হৈ আছিল। এটা ধৰ্মীয় অনুষ্ঠানকেন্দ্ৰিক নৃত্য আৰু আনটো বান্ধোনবিহীন উচ্ছৃংখল লোকনৃত্য। শংকৰদেৱে আপোন মহিমা আৰু প্ৰতিভাৰে এনে নৃত্য সৃষ্টি কৰিলে য'ত কামোদ্দীপনা আৰু লোকগীতৰ চঞ্চলতাৰ স্থান নাই। ভাৰতীয় ধ্ৰুপদী নৃত্যৰ আৰ্হিত এক পৰিশোধিত নৃত্যৰ জন্ম দি জনগণৰ মাজত সুকুমাৰ ৰুচিবোধ এটা গঢ়ি তুলিলে।

অসমীয়া সংগীত কলাৰ দিশতো শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ অৱদান বিশেষত্বপূৰ্ণ। ঠিক নৃত্যৰ দৰেই শংকৰদেৱৰ আগতো অসমীয়া গীত আছিল। প্ৰাচীন কালৰপৰা চলি অহা উদ্দাম লোকগীতৰ উপৰিও চৰ্যাগীতৰ দৰে অন্যান্য তত্ত্বপ্ৰধান গীতৰ প্ৰচলন হৈ আছিল। কিন্তু শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে আধ্যাত্মিক-ভাৱে পৰিশোধিত গীতৰ সৃষ্টি কৰি অসমীয়া গীতৰ এটা নতুন ধাৰা প্ৰৱৰ্তন কৰিলে। গীতৰ ধৰ্ম মনোৰঞ্জন প্ৰদান; কিন্তু সিয়ে হলেও মনোৰঞ্জনে যদি জনমানসক বিশালতৰ জীৱনচেতনাৰ ফালে আগুৱাই নিব নোৱাৰে। তেনে গীতে জাতীয় সংস্কৃতিৰ বিকাশৰ প্ৰেৰণাও দিব নোৱাৰে। শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে উচ্চাঙ্গ ৰসবোধ সম্পন্ন বৰগীতৰ সৃষ্টি কৰি জনমানসক বিশালতৰ জীৱনমুখী কৰি তুলিলে। শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ গীতত দিয়া হ'ল এক গভীৰ আধ্যাত্মতত্ত্ব আৰু এই তত্ত্বই গীতক দান কৰিলে এক গুৰু গম্ভীৰ ভাববৈচিত্ৰ। তদুপৰি গীতৰ মাজেদি দাঙি ধৰা হ'ল—অধ্যাত্ম উপদেশ। আৰু একশ্ৰেণী গীতৰো সৃষ্টি হ'ল শংকৰদেৱৰ হাতত। যিথিনি গীতত বৰ্ণিত হ'ল ঈশলীলাৰ মনোৰম কাহিনী। মুঠতে অধ্যাত্মতত্ত্ব প্ৰধান, অধ্যাত্ম উপদেশ প্ৰধান, আৰু ঈশলীলা প্ৰধান গীতৰ যোগেদি শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে অসমীয়া সংগীতক উচ্চ মৰ্য্যাদা দান কৰিলে। কেৱল এয়ে নহয়; পূৰ্বৰ লোকগীতৰ সমানে আন এবিধ গীতৰ জন্ম দিলে; য'ত লোকগীতৰ দৰেই বিৰহবেদনাৰ উপলব্ধি আছে; কিন্তু উন্মাদনা নাই।

গোপীবিৰহ বৰে গীতখিনিৰ যোগেদি শংকৰদেৱে অসমীয়া গীতক এক সুকীয়া মৰ্য্যাদা আৰু বৈচিত্ৰ্য দান কৰিলে। বিৰহ প্ৰধান গীতখিনিৰ বিষয়ে ক'ব পাৰি যে, শংকৰদেৱে লোকগীতৰ কামগন্ধযুক্ত বিৰহবেদনাক যেন আধ্যাত্মিক বিৰহলৈ উত্তৰণ ঘটালে।

নৃত্য আৰু সংগীত কলাক প্ৰাণৱন্ত কৰি তোলাত বাদ্যযন্ত্ৰৰ অবিহনাও অনস্বীকাৰ্য্য। প্ৰাচীন অসমৰ ভাস্কৰ্য্য শিল্পই আৰু কিছুমান পুথি-পাজিয়ে ইঙ্গিত দিয়ে যে, প্ৰাচীন অসমত বাঁহী, পেঁপা, ঢোল, তাল বীণ আদি বাদ্যযন্ত্ৰৰ প্ৰচলন আছিল। মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ হাতত বাদ্যযন্ত্ৰই অধিক ব্যাপকতা লাভ কৰিলে। গুৰুগম্ভীৰ নৃত্য আৰু গীতৰ লগত বজিতা খোৱাকৈ মহাপুৰুষে বাদ্যযন্ত্ৰৰ নতুন ৰূপ দিলে। পূৰ্বৰ মন্দিৰা, খুটিতালক মাৰ্গীয় গীত আৰু নৃত্যৰ লগত জড়িত কৰি ইয়াৰ মৰ্য্যাদা বৃদ্ধি কৰিলে। তদুপৰি ভোটতাল বা ভোৰতালক আমদানি কৰি আনি তেওঁৰ নৃত্য-গীতৰ গাম্ভীৰ্য্য বঢ়াই তুলিলে। খোলৰ নিৰ্মাণ কৰি বাদ্যযন্ত্ৰৰ মৰ্য্যাদা অধিক বৃদ্ধি কৰিলে। মহাপুৰুষৰ ধৰ্মকেন্দ্ৰিক সংস্কৃতিৰ সম্প্ৰসাৰণৰ লগে লগে তাল আৰু খোলৰ নিৰ্মাণ কাৰ্য্যই জনসমাজত বহলভাৱে বিয়পিবলৈ ধৰে আৰু ইয়ে জনসমাজত শিল্প চৰ্চাৰ বাতাবৰণ এটাও গঢ়ি তোলে। খোলৰ নিৰ্মাণৰ লগে লগে পৰম্পৰাগতভাৱে ঢোল মৃদঙ্গ চোৱা মুচিয়াৰ শ্ৰেণীটোৰ প্ৰতি থকা সমাজৰ দৃষ্টিভঙ্গীৰ ওপৰতো এক কঠিন আঘাত হনা হ'ল। কাৰণ শংকৰদেৱে খোল মৃদঙ্গ চোৱাৰ কামো নিজ হাতেৰেই কৰি শ্ৰেণীবৈষম্যহীন সামাজিক আদৰ্শ এটা প্ৰতিষ্ঠা কৰিলে।

এটা জাতিৰ সাংস্কৃতিক ৰুচিবোধৰ স্বাক্ষৰ বহন কৰে জাতিটোৰ স্থাপত্য আৰু ভাস্কৰ্য্য শিল্পই। এই বিষয়ত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই কৈছিল—"স্থাপত্যতেই প্ৰতিফলিত হয় এটা জাতিৰ চৰিত্ৰ। এটা জাতিৰ জীৱনীও লিখা থাকে স্থাপত্যতে।" অসমৰ স্থাপত্য আৰু ভাস্কৰ্য্য শিল্পৰ ইতিহাস বহুত পুৰণি। খ্ৰীষ্টীয় চতুৰ্থ শতিকাৰ পৰাই উন্নত মান বিশিষ্ট স্থাপত্য আৰু ভাস্কৰ্য্যৰ নিদৰ্শনে এই কথা প্ৰমাণ কৰে যে, চতুৰ্থ শতিকাৰো বহু আগৰপৰাই অসমত স্থাপত্য আৰু ভাস্কৰ্য্য শিল্পৰ চৰ্চা হৈছিল।

শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ হাতত স্থাপত্য আৰু ভাস্কৰ্য্য শিল্পই এক নৱৰূপ লাভ কৰিলে। প্ৰাচীন কালৰপৰা শংকৰদেৱৰ সমকালীন আহোম শাসনতন্ত্ৰলৈকে

স্থাপত্য আৰু ভাস্কৰ্য্য শিল্প আছিল ৰজাৰ দৰে বিত্তবান মহলৰ সম্পদ। কাৰণ স্থাপত্য আৰু ভাস্কৰ্য্য শিল্প অত্যন্ত কষ্টসাধ্য আৰু ব্যয়বহুল। গতিকে ৰজা বা বিত্তবান সকলৰ বাদে সৰ্বসাধাৰণ মানুহে এই দুয়োটা শিল্প চৰ্চা কৰা সম্ভৱ নহয়। কিন্তু শংকৰদেৱৰ সামগ্ৰিক আদৰ্শটোৱেই আছিল উচ্চ-নীচ, ধনী-দুখীয়া সকলো শ্ৰেণীৰ বাবে গ্ৰহণযোগ্য আদৰ্শ। গতিকে শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে অসমৰ স্থাপত্য ভাস্কৰ্য্য শিল্পকো ৰজা আৰু বিত্তবান শ্ৰেণীৰ উপৰিও সমাজৰ সকলো শ্ৰেণীয়ে চৰ্চা কৰিব পৰাকৈ সহজ কৰি দিলে। পূৰ্বৰ শিল আৰু পোৰা মাটিৰে নিৰ্মাণ কৰা কষ্টসাধ্য আৰু ব্যয়বহুল দেৱ-দেৱীৰ মন্দিৰ, শিল আৰু তামৰ ফলিৰ ঠাইত কাঠ-বাঁহেৰে নিৰ্মাণ কৰা নামঘৰ প্ৰতিষ্ঠাৰ লগে লগে অসমৰ স্থাপত্য শিল্পৰ নতুন ধাৰা এটা প্ৰৱৰ্তন হ'ল। নামঘৰ নিৰ্মাণৰ বাবে কোনো ধৰণৰ ব্যয়বহুল সামগ্ৰীৰ প্ৰয়োজন নাই। গতিকে সাধাৰণ মানুহেও নামঘৰ নিৰ্মাণ কৰিব পৰা হ'ল।

স্থাপত্য শিল্পৰ দৰেই ভাস্কৰ্য্য শিল্পৰ চৰ্চাও সৰ্বজনৰ বাবে সম্ভৱ নহয়। শংকৰদেৱে স্থাপত্য আৰু ভাস্কৰ্য্য শিল্পৰ সামগ্ৰিক ৰূপটোকে সলনি কৰি এই দুয়োটা শিল্পক জনগণৰ সকলোৱে চৰ্চা কৰিব পৰা কৰিলে। নামঘৰত প্ৰয়োজন হোৱা সামগ্ৰী যেনে সিংহাসন, গছা, ঠগী, কৰণি, শৰাই আদিৰ সৃষ্টিয়ে স্থাপত্য আৰু ভাস্কৰ্য শিল্পৰ ধাৰণাটোকেই সলনি কৰি পেলালে। ভাওনাৰ জনপ্ৰিয়তাই এনেবোৰ শিল্পৰ সম্প্ৰসাৰণত যথেষ্ট সহায় কৰিলে। গাঁৱে-ভূঞে নামঘৰ প্ৰতিষ্ঠা হোৱাৰ লগে লগে আঞ্চলিক ভিত্তিত সিংহাসন, গছা, ঠগী, কৰণি, শৰাই আদিৰ প্ৰয়োজন হ'ল। লগতে ভাওনাৰ বাবে মুখাৰ প্ৰয়োজন হ'ল। এনে প্ৰয়োজনীয়তাৰ খাতিৰত আঞ্চলিক ভিত্তিত এই বস্তুবোৰ ব্যাপক হাৰত নিৰ্মাণ হ'বলৈ ধৰিলে। শংকৰদেৱৰ শিল্পকৰ্মৰ এনে গণতান্ত্ৰিকতাই অসমীয়া সংস্কৃতিৰ পথাৰখন বহল কৰি তোলে।

অসমীয়া সংস্কৃতিক সহজ ৰূপদান দি সংস্কৃতিক সমাজৰ যৌক্তিক বিকাশৰ মাধ্যম আৰু সামাজিক শৃংখলা গঠনত সংস্কৃতিক জড়িত কৰি শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে অসমীয়া জাতীয় জীৱনৰ এক স্বৰ্ণযুগ ৰচনা কৰিলে। শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ— আধ্যাত্ম-সংস্কৃতি প্ৰধান আদৰ্শৰ উদাৰনৈতিকতা আৰু শিল্পমূল্য থকাৰ বাবেই এওঁৰ আদৰ্শই সকলো শ্ৰেণীৰ জনগণক আকৰ্ষণ কৰিছিল। ইয়াৰ ফলত শংকৰদেৱৰ ধৰ্মীয় সাংস্কৃতিক আদৰ্শ জনগণৰ আদৰ্শ হৈ ৰ'ল। ধৰ্মীয়

গোস্বামিৰ বাবে কোনো শ্ৰেণী বিশেষে শংকৰদেৱৰ একেশ্বৰবাদী ধৰ্মীয় আদৰ্শ মানি নলব পাৰে, কিন্তু শংকৰদেৱৰ ধৰ্মৰ লগত অভিন্নৰূপে জড়িত হৈ থকা নৃত্য, গীত, অভিনয় আদি কলাৰ প্ৰভাৱৰপৰা অসমৰ বৈষ্ণৱ-অবৈষ্ণৱ কোনো মুক্ত হ'ব নোৱাৰে। অসমীয়া জাতিৰ প্ৰাণত গভীৰ আত্মপ্ৰত্যয় আৰু উচ্চ জীৱনবোধ সম্পন্ন সাংস্কৃতিক ৰুচিবোধ দিব পৰাৰ বাবেই অসমীয়া সংস্কৃতিৰ বুৰঞ্জীত আৰু অসমীয়া জাতীয় জীৱনত শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ যুগ যুগ ধৰি অমৰ হৈ ৰ'ব।

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা আৰু অসমীয়া সংস্কৃতি

অসমীয়া সংস্কৃতিৰ সুবৰ্ণোজ্জ্বল গৌৰবোজ্জ্বল অধ্যায় এটা সৃষ্টি কৰা আহোম ৰাজতন্ত্ৰৰ বেলিমাৰৰ লগে লগেই অসমীয়া সংস্কৃতিৰ গতিপথত আউল লাগে। প্ৰকৃতপক্ষে ১৮২৬ চনত অসম বৃটিছৰ হাতলৈ যোৱাৰ পৰাই অসমীয়া জাতীয় জীৱনৰ ৰাঙ্কোনটোৱেই শিথিল হৈ পৰে। অসম পৰাধীন হোৱাৰ মাত্ৰ ৯ বছৰ হওঁতেই গুৱাহাটীত এখন ইংৰাজী স্কুল আৰু এখনি বাঙালী ভাষাৰ স্কুল প্ৰতিষ্ঠা হয়। এটা জাতিৰ মানুহে অনেক ভাষা জানিলেহে জাতিটোৰ মানসিকতা বহল হয়, এই কথা সঁচা; কিন্তু এই দুয়োটা ভাষাই অসমীয়া মানুহৰ মানসিক দিগন্ত বহল কৰাৰ উদ্দেশ্যেৰে অসমত খোপনি লোৱা নাছিল।" অসমত ইংৰাজী শিক্ষাৰ প্ৰচলনৰ চেষ্টা এটা হৈছিল বৃটিছ ঔপনিবেশিকতা সফল কৰিবলৈ আৰু বাঙালী ভাষা আহিছিল অসমত বাঙালী সম্প্ৰসাৰণবাদ প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ। এই দুয়োটাই পৰাধীন অসমৰ জাতীয় সংস্কৃতিৰ ভেটি দুৰ্বল কৰি পেলালে। আনকি ১৮৩৬ চনত অসমৰপৰা অসমীয়া ভাষাৰ বিতাৰণ আৰু তাৰ ঠাইত বাঙালী ভাষাৰ প্ৰচলনে অসমীয়া সংস্কৃতিৰ গতিত যতি পেলালে। আহোম শাসনতন্ত্ৰ কালত সাহিত্য, সংগীত, নৃত্য, চিত্ৰ, ভাস্কৰ্য্য, স্থাপত্য আদি শিল্পচৰ্চাই ৰজাঘৰীয়া পৃষ্ঠপোষকতা লাভ কৰিছিল। বৃটিছৰ আমোলত ৰজা, ডা-ডাঙৰীয়া আৰু বিষয়াসকলৰ ক্ষমতাৰ ভিকাচন ভাগিল আৰু তাৰ ফলত অসমীয়া সংস্কৃতিৰ চৰ্চাৰ থলি চন পৰিবলৈ ললে। এই ক্ষেত্ৰত ড° বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্যৰ এষাৰ কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি—"সাধাৰণ প্ৰশাসন আৰু শিক্ষাৰ ক্ষেত্ৰতো তেওঁলোকে (বৃটিছসকলে) অভাৱনীয় পৰিবৰ্তন সাধিলে। এইবোৰত তেওঁলোকে বিদেশ মানুহ নিযুক্ত কৰিলে তাৰ ওপৰ ভাগত ব'ল চাহাব, তলৰ ভাগত ব'ল শিক্ষিত বাঙালী লোক। এই প্ৰবাসী বাঙালীসকলে বাঙালী সাহিত্য, সঙ্গীত আৰু ধৰ্ম ইয়ালৈ আনিলে।"

অসমৰ স্বাধীনতা বিলুপ্ত হোৱাৰ পিছত অসমীয়া ভাষা-সংস্কৃতিৰ মুমূৰ্ষু অৱস্থাত বিদ্বৎসেৱী সকলৰ 'অকণোদয়ে' অসমীয়া জাতিক আত্মপ্ৰত্যয়ৰ একাচলি পোহৰ দেখুৱালে আৰু এই পোহৰত অসমীয়া জাতিয়ে গা টঙাই

১৮৭৩ চনত অসমীয়া ভাষাক পুনৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ সক্ষম হ'ল। তেতিয়াৰ পৰাই অসমীয়া ভাষা-সাহিত্য সংস্কৃতিয়ে পুনৰ প্ৰাণ প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ সুযোগ লাভ কৰে। ১৮৮৮ চনত গঠন হোৱা "অসমীয়া ভাষা উন্নতি সাধিনী সভা" আৰু ১৮৮৯ চনত প্ৰকাশ হোৱা 'জোনাকী'ৰ যোগেদি অসমীয়া ভাষা-সাহিত্য আৰু সংস্কৃতিয়ে নতুনকৈ খোজ চলাবলৈ ধৰে। অঃ ভাঃ উঃ সাঃ সঃ আৰু 'জোনাকী'ৰ পৃষ্ঠপোষকসকলে বিদেশে অসমীয়া ভাষা-সাহিত্য সংস্কৃতিৰ বিকাশৰ বাবে প্ৰাণপণে যত্ন কৰিছিল; ঠিক তাৰ বিপৰীতে এচাম শিক্ষিত অসমীয়াই নিজৰ জাতীয় ঐতিহ্য আৰু ঐশ্বৰ্য্যৰ প্ৰতি আওকাণ কৰি চুবুৰীয়া বাঙালী জীৱন আৰু ইউৰোপীয় জীৱন পদ্ধতিক অন্ধভাৱে অনুকৰণ কৰিবলৈ লৈছিল। এনে এটা সন্ধিমুখৰ সময়তে জন্ম হৈছিল ৰূপকোঁৱৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ। সেয়া আছিল ১৯০৩ চনৰ ১৭ জুন। জ্যোতিৰ জন্ম কুৰি শতিকাৰ জন্ম সময়তে আৰু এইখিনি সময় পুৰণিৰ বিদায় বেদনা আৰু নতুনৰ জন্মযন্ত্ৰণাৰে জৰ্জৰিত সময়।

কুৰি শতিকাৰ প্ৰথম অৰ্দ্ধেক অসমৰ বাবে দুৰ্যোগৰ সময়। এই দুৰ্যোগৰ সময়ছোৱাত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বিশাল ব্যক্তিত্ব, অত্যুজ্জল প্ৰতিভা আৰু আদৰ্শনীয় ত্যাগৰ বাবেই অসমীয়া জাতিয় সংস্কৃতি নতুন ৰূপত গঢ়লৈ প্ৰাণৱন্ত হৈ উঠে। বহুদিশত সাদৃশ্য থকাৰ বাবেই অসমৰ সংস্কৃতিৰ যুৱনীত শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ পিছত জ্যোতিপ্ৰসাদকেই আধুনিক অসমীয়া সংস্কৃতিৰ গুৰু বুলি ক'ব লাগিব। ৰূপান্তৰহে মাথোঁ। জগতক ধুনীয়া কৰিব পাৰে বুলি দৃঢ় বিশ্বাস বুকুত বান্ধি জ্যোতিপ্ৰসাদে অসমীয়া সংস্কৃতিৰ পুৰণি ভেটিত নতুন উপাদান দিহলাই অসমীয়া সংস্কৃতিত প্ৰাণপ্ৰাচুৰ্য্য ঢালি দিলে।

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা জন্ম হোৱাৰ ডেৰ কুৰি বছৰৰ আগতহে অসমীয়া ভাষাই বাঙালী ভাষাক বিতাৰণ কৰি পুনৰ আত্মপ্ৰতিষ্ঠা কৰিছিল। গতিকে এইখিনি সময়ত অসমীয়া সাহিত্যৰ স্থিতি কি হ'ব পাৰে, সেই কথা সহজে অনুমেয়। কিন্তু বেজবৰুৱা, চন্দ্ৰকুমাৰ, গোহাঞি বৰুৱাৰ দৰে ব্যক্তিয়ে ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ দশকৰপৰা আপ্ৰাণ চেষ্টা কৰি অসমীয়া ভাষা সাহিত্যক বহুখিনি আগুৱাই আনিছিল। এই চেষ্টাতেই প্ৰতিভাধৰ ব্যক্তি জ্যোতিপ্ৰসাদে এক নতুন বৈচিত্ৰ দান কৰি অসমীয়া সাহিত্যক চহকী কৰি তুলিলে। এইখিনিতে এবাৰ কথা ক'বই লাগিব যে, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ

হাতত বিস্তৰ সংখ্যক সাহিত্য সৃষ্টি নহ'ল; কিন্তু সাহিত্যৰ মূল্যমান সংখ্যাকে নির্ণয় নহয়; নির্ণয় হয় গুণেৰেহে। গতিকে সংখ্যাত তাকৰ হলেও সৰহীয়া গুণৰ ঐশ্বৰ্য্যৰে জ্যোতি-সাহিত্য ঐশ্বৰ্য্যশালী হৈ পৰিল।

শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে যিদৰে অসমীয়া নাটকৰ জন্ম দিছিল; জ্যোতিপ্ৰসাদে আধুনিকতাৰ ঐশ্বৰ্য্যৰে জন্ম দিছিল—আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জন্মৰপৰা তেওঁৰ জীৱনকাললৈকে অনেক অসমীয়া নাটকৰ সৃষ্টি হ'ল; কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদেই প্ৰথম নাট্যকাৰ; যাৰ নাটকত বিষয়-বস্তু, ভাৱবস্তু আৰু ৰূপবস্তুৱে নতুন ৰূপত ধৰা দিলে। এই কাৰণতেই সমকালীন পৰম্পৰাপ্ৰবাহী অসমীয়া নাটকৰপৰা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটক আঁতৰি আছিল। জ্যোতি-নাটকৰ বিষয়বস্তু অচিনাকি নহয়। চিনাকি বিষয়বস্তুৰ ওপৰত আৰোপ কৰা নাট্যকাৰৰ দৃষ্টিভঙ্গীটোহে অচিনাকি, নতুন আৰু মৌলিক। জ্যোতিপ্ৰসাদেই প্ৰথম অসমীয়া নাট্যকাৰ; যাৰ নাটকত দেখা যায় বিশালতৰ সাহিত্যাদৰ্শ আৰু বিপুলায়তন কালচেতনা। জ্যোতি নাটকৰ বিশালতৰ সাহিত্যাদৰ্শ মানে দেশ-বিদেশৰ বিচিত্ৰ নাট্য সাহিত্যৰ অনুকৰণ নুবুজায়। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এটা নিজা দৃষ্টিভঙ্গী আছিল আৰু এই দৃষ্টিভঙ্গী বিশাল সৃজনশীলতাৰে সমৃদ্ধ আছিল যাৰেই তেওঁৰ নাটকত বিশালতা দেখা যায়। উদাহৰণস্বৰূপে "শোণিত কুঁৱৰী" নাটকৰ কথাকে ক'ব পাৰি। এইখন নাটকৰ বিষয়বস্তু ৰূপায়ণত চিত্তহাৰী যি কাব্যিকতা দেখা যায়, তেনে কাব্যিক নাটক সুদূৰ পশ্চিমৰ ইলিয়ট আৰু অডেনৰ হাততো ৰচনা হৈছিল। সেই বুলি 'শোণিত কুঁৱৰী' পশ্চিমৰ কাব্যিক নাটকৰ আৰ্হি গ্ৰহণ কৰি ৰচনা কৰা নাটক নহয়। 'শোণিত কুঁৱৰী' নাট্যকাৰৰ চৌধ্যবছৰ বয়সৰ ৰচনা। গতিকে এই সময়ত পশ্চিমৰ কাব্যিক নাটকৰ লগত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পৰিচয় হোৱাৰ সম্ভাৱনা দেখা নাযায়। তদুপৰি ইলিয়ট আৰু অডেনৰ হাতত কাব্যিক নাটক ৰচনা হোৱাৰ আগতেই 'শোণিত কুঁৱৰী' ৰচনা হৈছিল। সি যি কি নহক, অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যত 'শোণিত কুঁৱৰী'য়েই প্ৰথম নাটক, য'ত ৰহস্যৰে ধুঁৱলী-কুঁৱলী পুৰাণৰ কাহিনী এটাই আধুনিকীকৰণ কৰি চিত্ৰলেখাৰ দৰে ছাঁ পোহৰেৰে নিৰ্বিকল্প পুৰাণ চৰিত্ৰক মৰ্তৰ মানৱীৰূপত সজোৱা হ'ল। অসমীয়া সাহিত্য জগতলৈ এয়া এক নতুন উদ্ভাৱন।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বিলাসতৰ সৃজনী প্ৰতিভাৰ যোগ লাগি প্ৰতিখন নাটকেই একোটা নতুন আৰু পৃথক সাহিত্যাদৰ্শক প্ৰকাশলৈ আনিছে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটকে ইবচেনৰ 'ডলচ হাউচ' আৰু 'পিলাৰ্চ অব-দি-চচাইটি' লৈ মনত পেলায়। সেইবুলি 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' ইবচেনৰ নাটকৰ অনুকৰণত লখোৱা নাটক নহয়। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সুদূৰপ্ৰসাৰী কল্পনা আৰু শিল্পসুলভ সৃজনীশীলতাৰ বাবেই 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটকত সমাৱেশ ঘটিল ইবচেনীয় উমা, চেকচ্‌পীয়েৰীয় ট্ৰেজিক আবেদন আৰু বেজবৰুৱাৰ 'জয়মতী' নাটকৰ ৰোমাণ্টিক পৰিবেশপুষ্ট স্বপ্ন মধুৰতাৰ। দেশী-বিদেশী এই তিনিটা ভাবাদৰ্শৰ অপূৰ্ব সমন্বয়ত মৌলিক নাটক হিচাপে সফল হৈ উঠিল—'কাৰেঙৰ-লিগিৰী'। ইবচেনৰ নতুন সমাজ, চেকচ্‌পীয়েৰৰ সামন্ত সমাজ আৰু বেজবৰুৱাৰ জয়মতীৰ ৰোমাণ্টিকতাৰে ৰঞ্জিত ইতিহাসকালীন সমাজ—এই তিনিটাৰ সন্মুখৰ পৰিস্থিতিত কাৰেঙৰ লিগিৰীত উজ্জ্বল হৈ উঠিল সমস্যা জৰ্জৰ এখন বাস্তৱ সমাজ।

'কাৰেঙৰ লিগিৰী' যিদৰে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত নতুন সৃষ্টি, পৃথক বৈচিত্ৰ্যৰ বাবে 'ৰূপালীম' নাটক সফল সৃষ্টি। নাট্যকাৰৰ স্বীকাৰোক্তিৰ মতেই 'ৰূপালীম' নাটক বেলজীয়ামৰ নাট্যকাৰ মেটাৰলিংকৰ 'মন্নাভন্না'ৰ পোহৰত সৃষ্টি হোৱা নাটক। অথচ ৰূপালীম নাট্যকাৰৰ মৌলিক প্ৰতিভাৰ স্বাক্ষৰ। মানৱ জীৱনৰ সংঘাত, উৎকণ্ঠা, সংশয় আৰু সমাধান—এইবোৰ চিৰন্তন সত্যক চৰিত্ৰৰ বিচিত্ৰতাৰ মাজেদি প্ৰদৰ্শন কৰাই ৰূপালীমৰ বিশেষত্ব। গভীৰ প্ৰশ্নশীলতাৰ মাজেদি জীৱনৰ সত্যানুসন্ধান অসমীয়া নাটকত জ্যোতিপ্ৰসাদেই প্ৰথম প্ৰতিষ্ঠা কৰিলে।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰতিখন নাটকেই একোটা নতুন ৰূপলৈ প্ৰকাশ পাইছে। 'লভিতা'ৰ বিষয়বস্তু আৰু ভাব-বস্তুও আগৰ কেইখনৰ অনুগামী নহয়। একালে যুদ্ধ আৰু আনকালে মুক্তিৰ প্ৰেৰণা—এই দুই দ্বন্দ্বৰ মাজত তুচ্ছ জীৱনৰ অতুচ্ছ উজ্জ্বলতা প্ৰদৰ্শন 'লভিতা' নাটকৰ বিশেষত্ব। লভিতা নাটকৰ ভাবাদৰ্শয়ো সুদূৰ পশ্চিমৰ বাস্তৱবাদী নাটকৰ লৈতে অসমীয়া নাটকক ওচৰ চপাই নিলে।

কুৰি শতিকাৰ প্ৰথমাৰ্দ্ধতেই অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত অন্তৰ্মুখিন দৃষ্টি-ভঙ্গীৰে আত্মানুভূতিক জীৱন-চিত্ৰণৰ প্ৰচেষ্টা চলায় জ্যোতিপ্ৰসাদে। লভিতাৰ এনে

তাৰাদৰ্শই কাৰ্বান প্ৰতীকী নাটকৰ সৌৰভ অসমীয়া নাটককো দিব পাৰিছে? মুঠতে জ্যোতিপ্ৰসাদ আধুনিক অসমীয়া নাট্য জগতৰ এক অধিনায়ক নাট্যকাৰ; যাৰ হাতত এক বিশালতৰ সাহিত্যাদৰ্শৰ ভেটি নিৰ্মাণ হ'ল। সাহিত্যাদৰ্শৰ বিষয়ে পূব-পশ্চিম বিৰূপা বিশালতা দেখা যায়; ঠিক সেইদৰে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটকৰ বিপুলায়তন কালচেতনাৰো সংযোগ দেখা যায়। তেওঁৰ 'শোণিত কুঁৱৰী', 'কাৰেঙৰ লিগিৰী', 'ৰূপালীম' নাটকৰ পটভূমি সামন্তযুগীয়; কিন্তু তাৰ বহু চৰিত্ৰত আধুনিকতাৰ উমা অনুভূতি হয়। ৰূপান্তৰেহে মাথোঁ জগত ধুনীয়া কৰাৰ গায়ত্ৰী মন্ত্ৰ লোৱা নাট্যকাৰ জ্যোতি-প্ৰসাদৰ হাতত্তেই আধুনিক অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ৰূপান্তৰ ঘটিল।

এটা জাতিৰ জাতীয় সংস্কৃতি ঐশ্বৰ্য্যশালী আৰু প্ৰাণৱন্ত হৈ উঠিবলৈ হলে বৌদ্ধিক চিন্তা আৰু ইয়াৰ বিকাশ সাধন অনিবাৰ্য্য। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটকত বৌদ্ধিক চিন্তাৰ সম্ভাৰ উপচি আছে। এই চেষ্টা তেওঁৰ কবিতাৰ মাজেদিও নকৰা নহয়। শিল্প সুলভ চিৰ-সুন্দৰৰ সাধনা, ঐতিহ্য-প্ৰীতি, বৈপ্লবিক-প্ৰেৰণা, আবেগিক ঐক্য, বিশ্ব-বীক্ষা, গঠনমুখিতা, দৃষ্টিভঙ্গীৰ সুদূৰ প্ৰসাৰিতা আৰু সমাজমুখিতাৰে জ্যোতিৰ কবিতা ঐশ্বৰ্য্যবান। এনেবোৰ বিশেষত্বৰে জন-গণক ৰূপান্তৰ কৰাৰ যি আকাঙ্ক্ষা; সেই আকাঙ্ক্ষাতে ফুটি উঠিছে জ্যোতি-প্ৰসাদৰ সাংস্কৃতিক ৰুচিবান মনটো। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এনে এটা ৰুচিবোধ আছিল বাবেই তেওঁৰ কবিতাই জনগণৰ মনত আত্মপ্ৰত্যয় আৰু ভ্ৰাতৃত্ববোধ দিবলৈ সক্ষম হৈছে।

জ্যোতি নাটক আৰু জ্যোতি কবিতাৰ সম্পৰ্কে ইতিপূৰ্বে কোৱা কথাখিনি অৱতাৰণা কৰা হ'ল এই কাৰণেই যে, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আগতো আধুনিক অসমীয়া নাটক আৰু কবিতা ৰচনা হৈছিল। কিন্তু 'ৰাম নৱমী' নাটকৰপৰা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সময়লৈকে ৰচনা হোৱা অসমীয়া নাটক আছিল এক পৰম্পৰা-প্ৰবাহী নাটক। এইবোৰ নাটকে মঞ্চৰ খোলাত প্ৰাণসঞ্চাৰ কৰি দৰ্শকক আমোদ দিব পাৰিছিল। কিন্তু, বিষয়গত বিশালতাৰে বৌদ্ধিক চিন্তাৰ দিগন্ত সম্প্ৰসাৰিত কৰিব পৰা নাছিল। জ্যোতি নাটকে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত বৌদ্ধিক দিগন্তৰ সম্প্ৰসাৰণ ঘটালে আৰু ইয়ে আধুনিক অসমীয়া সংস্কৃতিৰ থলি-থন বহল আৰু উৰ্বৰ কৰি তোলাত সহায় কৰিলে।

সংগীত নিজেই এক কলা হ'লেও ই সংস্কৃতিৰ এটা অংগহে। অসমীয়া

সংস্কৃতিৰ ইতিহাসত সংগীতৰ যথেষ্ট প্ৰাচীনতাৰ প্ৰমাণ আছে। অসমীয়া সংগীতে শ্ৰীমন্ত শংকৰ দেৱৰ হাতত উচ্চ মৰ্য্যাদা লাভ কৰাৰ পিছত আহোম যুগৰ শেহলৈকে ইয়াৰ উজ্জ্বল স্থিতি বৰ্তা হৈ আছিল। কিন্তু অসম বৃটিশৰ হাতলৈ যোৱাৰ পিছত আমাৰ নশিক্ষিত শ্ৰেণীটোৰ পশ্চিমৰ প্ৰতি অন্ধমোহ আৰু স্বদেশৰ সংস্কৃতিৰ প্ৰতি থকা বিৰাগৰ ফলত উনবিংশ শতিকাৰ শেষৰ-কালৰ পৰা বিংশ শতিকাৰ প্ৰথম কেইবাটা দশক পৰ্য্যন্ত অসমীয়া সংগীতৰ গতি বাধাপ্ৰাপ্ত হৈছিল। চুবুৰীয়া বাঙালী জীৱনৰ আদৰ্শ গ্ৰহণ কৰি উচ্চাভিমান-বোধ লাভ কৰা শিক্ষিত শ্ৰেণীটোৰ অন্ধ অনুকৰণসৰ্বস্বতাৰ ফলত অসমীয়া গীত হৈ পৰিল বাঙালী গীতসুৰীয়া। অসমীয়া গীতৰ এনে বাট হেৰুৱাপৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বিপুল প্ৰতিভাৰ জ্যোতিয়ে অসমীয়া গীতৰ সঠিক বাট মুকলি কৰি দিলে।

জ্যোতিপ্ৰসাদ নতুনৰ প্ৰতি বিদ্বেষী নাছিল। সেইদৰে প্ৰাচীনতাৰ প্ৰতি অন্ধ আনুগত্যও তেওঁৰ নাছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদে নতুনক গ্ৰহণ কৰিব খুজিছিল পুৰণিৰ ভেটিত। অৰ্থাৎ পুৰণিক সম্পূৰ্ণ অস্বীকাৰ কৰি সম্পূৰ্ণ নতুনকে গ্ৰহণ কৰাৰ তেওঁ পক্ষপাতি নাছিল। সেইবাবে তেওঁৰ প্ৰথম ৰচনা 'শোণিত কুঁৱৰী' নাটকৰ গান আছিল নপুৰণিৰ সমন্বয়ৰ গান; য'ত পুৰণিৰ বুকুৰ পৰাই ওলাই উঠিছিল নতুন গানৰ এটি ঢৌ আৰু ইয়ে আধুনিক অসমীয়া গীতৰ বিশিষ্টতা। কিন্তু প্ৰথম অৱস্থাত আধুনিকতাৰ নামত গঢ়লৈ উঠা এবাং মনৰ মানুহখিনিয়ে জ্যোতিৰ গানত পুৰণি থিয়া নাম আদি লোকগীতৰ সুৰ-শুনি নাক কোঁচাইছিল, ইতিকিং কৰিছিল আৰু সেইবোৰ গীতৰ সুৰত 'শোণিত কুঁৱৰী' নাটক অভিনয় কৰাত আপত্তি কৰিছিল। কিন্তু জ্যোতিৰ আছিল এক সুগভীৰ বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গী আৰু তেওঁৰ আছিল এক গভীৰ দৃঢ়তা। গতিকে তেওঁ দীপ্ত কণ্ঠেৰে ঘোষণা কৰিলে "মোৰ যদি নতুন অসমীয়া সুৰীয়া গানবোৰ নালাগে, তেন্তে মোৰ নাটকো কৰিবলৈ নিদিওঁ আৰু মই বাণ থিয়েটাৰত একো সহযোগ নকৰোঁ।" অসমীয়া গীতত নতুন ৰূপ দানত অৰ্থাৎ ৰূপান্তৰত ৰূপকোঁৱৰ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আধুনিক অসমীয়া গীতলৈ অৱদান মহৎ। 'শোণিত কুঁৱৰী' নাটকৰ চিত্ৰলেখাৰ গীতবোৰ নিৰ্ভেজাল অসমীয়া সুৰৰ আৰু ইয়াৰ যোগেদিয়েই আধুনিক অসমীয়া সংগীতৰ ভেটি স্থাপন কৰিলে জ্যোতিপ্ৰসাদে। হেমাঙ্গ বিশ্বাসে

কৈছিল "জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰথম নাটক 'শোণিত কুঁৱৰী'ৰ গীতৰ মাজেদিয়েই অসমৰ আধুনিক সংগীতৰ উৎস। জ্যোতিপ্ৰসাদে পাশ্চাত্য সুৰ, ভাৰতীয় ৰাগ-সংগীত আৰু অসমীয়া লোক-সংগীতৰ মাজত এক সাৰ্থক সমন্বয় সাধন কৰিছে; য'ত মৌলিক অসমীয়া বৈশিষ্ট্যই কতো বাট হেৰুৱা নাই।" জ্যোতি-প্ৰসাদৰ বাকীখিনি গীতৰ বিশেষত্বও সুকীয়া। তেওঁৰ প্ৰতিটো গীতেই পূৰ্ব পৰম্পৰাৰপৰা আঁতৰি অহা; কিন্তু প্ৰাচীন ঐতিহ্য আৰু আধুনিকতাৰ সমন্বয়ত গঢ়ি তোলা জ্যোতিৰ গীতসমূহ আধুনিক অসমীয়া গীতৰ এটা নতুন ধাৰা। ভাৰতীয় সংগীতৰ হিন্দুস্থানী আৰু কৰ্ণাটকী এই দুটা ধাৰাৰ উপৰিও কামৰূপীয় পদ্ধতিৰ জন্ম হয় জ্যোতিপ্ৰসাদৰ হাতত।

গীতৰ দৰেই জ্যোতিপ্ৰসাদে অসমীয়া নৃত্যৰ ক্ষেত্ৰতো আলোড়ন তুলি নতুন অধ্যায় এটাৰ সূচনা কৰিলে। সংস্কৃতি সমন্বয়ৰ ফল। ৰক্ষণশীলতাৰ-পৰা মুক্ত মানুহ মাত্ৰেই এইষাৰ কথা মানি লয়। জ্যোতি নাটকৰ প্ৰতিটো নৃত্যৰ একোটা সুকীয়া বৈশিষ্ট্য আছে। জয়মতী চিনেমাত দিয়া 'জাপি-নাচ' অসমীয়া নৃত্য ইতিহাসত এটি অনুপম সৃষ্টি। অসমীয়া জাতিৰ অঙ্গ বড়োকছাৰী সকলৰ এটি নৃত্যকেই 'জাপিনাচ' নাম দি চিনেমাত ঠাই দিলে। আচলতে বড়োকছাৰী সকলৰ মাজতে আবদ্ধ থকা এই নৃত্যক বৃহত্তৰ অসমীয়া নৃত্যৰ ৰব চ'ৰালৈ আদৰি অনা হ'ল। অসমীয়া নৃত্য জগতত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এনে বৈপ্লৱিক প্ৰচেষ্টা নথকা হলে আধুনিক অসমীয়া নৃত্যৰ নামত বিজতৰীয়া নৃত্যই চলি থাকিলহেঁতেন।

গীত আৰু নৃত্যৰ প্ৰাণ-চঞ্চলতা আৰু মাধুৰ্য্য বহুখিনি নিৰ্ভৰ কৰে বাদ্যযন্ত্ৰৰ ওপৰত। প্ৰাচীন অসমৰ মাৰ্গীয় সংগীতৰ লগত একশ্ৰেণী বাদ্যযন্ত্ৰ পৰম্পৰা-গতভাৱে চলি আহিছিল। তাৰ বিপৰীতে বুৰঞ্জীয়ে লক্ষ্যে দিব নোৱাৰা দিনৰপৰা উচ্ছল লোকগীত আৰু নৃত্যৰ সৈতে একশ্ৰেণী বিশেষ বাদ্যযন্ত্ৰ প্ৰয়োগ হৈ আহিছিল। এই দুই শ্ৰেণী নৃত্য গীতৰ বাদ্যযন্ত্ৰবোৰৰ মিল হোৱাটো জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আগলৈকে কোনেও বিবেচনা কৰা নাছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ উদাৰনৈতিক আৰু বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গীয়ে পৰম্পৰাবাদী এই ধাৰণাৰ ওপৰত আঘাত হানি মাৰ্গীয় আৰু লোকনৃত্য গীতৰ বাদ্যযন্ত্ৰক একে-লগ কৰি সানিপুৰুকি পেলালে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ হাতত নতুন আৰু পুৰণি, পূব আৰু পশ্চিমৰ বাদ্যযন্ত্ৰই কেনেকৈ একেলগ হৈ বাদ্যধ্বনিৰ বৈচিত্ৰ্যৰে অপৰূপ

স্বৰলিপিৰ সৃষ্টি কৰিলে, তাৰ উদাহৰণৰ বাবে বাক্তা দেৱৰ কথাখিনিয়েই যথেষ্ট। 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটকৰ অভিনয় প্ৰসঙ্গত বাক্তা দেৱে কৈছিল— "সেই অৰ্কেষ্ট্ৰা অসমীয়া ঠাচত অৰ্কেষ্ট্ৰা, অসমীয়া বাঁহী, ঢকা, পেঁপা, খোল, তাল, খুটিতাল, ভোৰতাল, বোতৰা, নাগৰা, ডবা, চেংবঙ্গা, কৰতাল, লগতে বেহেলা, পিকলো, ক্লাৰিওনেট্, অৰ্গেন আদি বাদ্যযন্ত্ৰৰ অৰ্কেষ্ট্ৰা এক অভিনৱ বস্তু।" বাক্তা দেৱে উল্লেখ কৰা বাদ্যযন্ত্ৰ খিনিলৈ লক্ষ্য কৰিলেই এই কথা স্পষ্ট হৈ পৰে যে, জ্যোতিপ্ৰসাদে পুবৰ বাদ্যযন্ত্ৰৰ লগত পশ্চিমৰ বাদ্যযন্ত্ৰক একেলগে ব্যৱহাৰ কৰিছিল। পুৰবো আকৌ কেৱল নতুন খিনিকে লোৱা নাই। পুৰণি খিনিকো লৈছিল। মুঠতে জ্যোতিৰ হাতত্তেই বাদ্যযন্ত্ৰৰ পুব-পশ্চিম, অতীত বৰ্ত্তমানৰ এক অপূৰ্ব সমন্বয় ঘটিছিল। আজিও অসমীয়া নৃত্য-গীতৰ লগত ন-পুৰণি, পুব-পশ্চিমৰ বাদ্যযন্ত্ৰৰ যি প্ৰয়োগ দেখা যায়, সেয়া জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দান।

সাহিত্য, সংগীত, নৃত্য আৰু বাদ্যযন্ত্ৰৰদৰেই আধুনিক অসমীয়া স্থাপত্য শিল্পৰ দিশতো জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তা আছিল সৃজনধৰ্মী আৰু বিজ্ঞানসম্মত। জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছিল—"বৃটিশ যুগৰ অসমত অসমীয়া স্থাপত্য বুলি একো এটা বস্তু নথকাৰ দৰেই। বৃটিশৰ যুগৰ আমাৰ যিবোৰ বাজঘৰা ঘৰবাৰী হ'ল, সেইবোৰ আটাইবোৰেই এলিজাবেথীয়, ভিক্টোৰীয়ান যুগৰ ইংৰাজী স্থাপত্যৰ নিদৰ্শন।" নিজৰ দেশত উন্নত স্থাপত্য থকা সত্বেও নিজৰখিনি সম্পূৰ্ণ পৰিহাৰ কৰি পশ্চিমীয়া স্থাপত্য আহি গ্ৰহণ কৰাৰ তেওঁ বিৰোধী আছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছিল—"আমাৰ নতুন ভাৰতীয় তথা অসমীয়া স্থাপত্য কেনেকুৱা গঢ়ৰ হ'ব, সেই বিষয়ে মই প্ৰথমে ভাবিবলৈ আৰম্ভ কৰোঁ। বিলাতত থাকোঁতেই।" জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এনে একাগ্ৰ চিন্তাৰ ফল স্বৰূপেই আধুনিক অসমীয়া স্থাপত্য শিল্প গঢ়লৈ উঠে।

অসমৰ স্থাপত্য শিল্পক জ্যোতিপ্ৰসাদে ঐশ্বৰ্য্যময় ঐতিহ্যৰ ভেটিত প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ বাবে চিন্তা আৰু চেষ্টা কৰিছিল। মাধৱ বেজবৰুৱাই এখন বিশ্ববিদ্যালয় প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ কথা কওঁতে জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছিল—"বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অট্টালিকা-সমূহ দেখিলেই যাতে অসমৰ জাতীয় চৰিত্ৰ আৰু সৌন্দৰ্য্যবোধৰ কথা মনত পৰে সেইটো চাব লাগে যেই।" জ্যোতিপ্ৰসাদে গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অট্টালিকাত অসমীয়া স্থাপত্যৰ বৈশিষ্ট্য ৰক্ষা কৰি এটা নক্সা কৰি পেলাইছিল।

অসমৰ স্থাপত্যৰ এটা সুকীয়া বিশেষত্ব আৰু বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ চৰিত্ৰ গঢ়ি তোলাৰ উদ্দেশ্যেৰে নিজে যত্ন কৰাৰ উপৰিও অসমৰ শিল্পী, বুদ্ধিজীৱী, বৈজ্ঞানিক, অভিযান্ত্ৰিক সকলক অনুৰোধ কৰি কৈছিল—"যিসকল শিল্পীয়ে পাৰে অংকনৰ যোগেদি আৰু যিসকলে আঁকিব নাজানে তেওঁলোকে তাৰ সমালোচনা দি আমাৰ নতুন অসমীয়া স্থাপত্যৰ ৰূপ উলিয়াবলৈ চেষ্টা কৰক। অসমীয়া বৈজ্ঞানিক, ইঞ্জিনিয়াৰ আদিয়ে তাৰ বাস্তৱ ৰূপ দিয়ক। আজি অসমীয়াৰ জীৱনত এক অগ্নিমুহূৰ্ত উপস্থিত। এই মুহূৰ্ত্ততেই আমি ভৱিষ্যতৰ ভাৰতবৰ্ষত অসমীয়া জাতিৰ বাবে এখন সুউচ্চ আসন উলিয়াই লব পাৰিব লাগিব। অসমৰ স্থাপত্যৰ যোগেদি যদি আমি এক নৱভাৰতীয় স্থাপত্যৰ আৰ্হি দাঙি ধৰিব পাৰোঁ, তেন্তে আমি সমৌ ভাৰতকে এই বিষয়ত বাট দেখুৱাব পাৰিম।"

জ্যোতিপ্ৰসাদে জয়মতী কথাছবিৰ মাজেদি অসমৰ স্থাপত্য শিল্পৰ আৰ্হিত ৰাজকাৰেং নিৰ্মাণ কৰি এক অভিলেখ স্থাপন কৰিলে। কাঠ বাঁহৰ শিল্পত চহকী অসমৰ ঐতিহ্য প্ৰকাশক ৰাজকাৰেঙৰ পৰিকল্পনা কৰোঁতে ড° সূৰ্য্যকুমাৰ ভূঞা, প্ৰত্নতাত্বিক সৰ্বেশ্বৰ কটকী, আনন্দচন্দ্ৰ আগৰৱালা, ৰজনী কুমাৰ পদ্মপতি, পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা আৰু লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ লগত আলোচনা কৰি লৈছিল। তদুপৰি কামৰূপৰ কাঠ বাঁহৰ শিল্পীৰ হতুৱাই জয়মতীত স্থাপত্য শিল্পৰ এক বৈপ্লৱিক আলোড়ন গঢ়ি তুলিছিল। বৃটিছসকল অহাৰ পিছত অসমীয়া স্থাপত্য শিল্প নামমাত্ৰহে ৰৈছিলগৈ। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰ-ৱালাৰ ৰূপান্তৰৰ যাদুস্পৰ্শত অসমৰ স্থাপত্য শিল্পই আধুনিকীকৰণত প্ৰাচীন ঐতিহ্যকেই ঘোষণা কৰিলে।

একোটা জাতিৰ সাংস্কৃতিক ৰুচিবোধটো সাজ-পাৰ আ-অলংকাৰ, বাচন-বৰ্তনৰ কাৰুকাৰ্য্য আৰু দৈনন্দিন ব্যৱহাৰ কৰা অন্যান্য সামগ্ৰীবোৰৰ মাজেদিও প্ৰকাশ পায়। পৰাধীন অসমৰ পূৰ্বৰ সকলোখিনি সলনি হোৱাৰ উপক্ৰম হৈছিল আৰু এইখিনি সময়ত জ্যোতিপ্ৰসাদে গঠনমুখী পদক্ষেপ লয় জয়মতী চিনেমাৰ যোগেদি। অসমৰ মেজাহী বাতি, হাতী খুজীয়া বাটি, মাইহাং, বান, পিকদানি, তোগজৰাৰ ব্যৱহাৰ কৰি দেখুৱালে। তদুপৰি গাম খাৰু, লোকাপাৰ, ঢোল, বিৰি আদি পুৰণি অলংকাৰপাতিবো ব্যৱহাৰ কৰিলে। আনকি সকলোৱে জাপিটোকো ঢেকীশালৰ চাওঁৰণা আনি জয়মতীত

চিনেমাক মৰ্য্যাদা দিলেহি। এই সবজোখিনিয়ে অসমীয়া মানুহৰ মনত আত্ম-প্ৰত্যয় আৰু ঐতিহ্য প্ৰীতিৰ জন্ম দিলে। আধুনিক অসমীয়া সংস্কৃতিৰ পুৰণিৰ ভেটিতে নতুনকৈ সজাই পৰাই তুলিব পাৰি, এই নতুন জ্ঞান যুকলি কৰি জ্যোতিপ্ৰসাদে আধুনিক অসমীয়া সাংস্কৃতিত বৈচিত্ৰ আৰু গতি দান কৰিলে।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সাংস্কৃতিক চিন্তাত বিহেতু ৰক্ষণশীলতাৰ স্থান নাছিল; সেইবাবেই তেওঁ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱক অসমীয়া জাতীয় সংস্কৃতিৰ আদৰ্শ কৰি লবলৈ কৈছে যদিও আধুনিক চিনেমা শিল্পৰ প্ৰতিও তেওঁৰ শ্ৰদ্ধা আছিল। অসমত পূৰ্বতে নোহোৱা চিনেমাৰ প্ৰবৰ্ত্তন কৰি জ্যোতিপ্ৰসাদে দৰাচলতে অসমীয়া সংস্কৃতিৰেই উন্নতি সাধন কৰিলে। কাৰণ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিনেমাৰ উদ্দেশ্য আজিৰ চিনেমাৰ দৰে ব্যৱসায় নহয়; ই সংস্কৃতি প্ৰচাৰ আৰু প্ৰসাৰৰ বাবে সুকুমাৰ মাধ্যম। জয়মতী চিনেমাৰ যোগেদি জ্যোতিপ্ৰসাদে আধুনিক অসমীয়া সংস্কৃতিৰ নব্যৰূপটোৰেই এটা প্ৰেৰণাদায়ক আৰ্হি দাঙি ধৰিলে। পূৰ্বে অপ্ৰচলিত সহ অভিনয় ব্যৱস্থাক জ্যোতিপ্ৰসাদে চিনেমাৰ যোগেদি সহজ কৰি পেলালে।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সাংস্কৃতিক দৃষ্টিভঙ্গী আছিল বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গী। জাতীয় সংস্কৃতিৰ বিকাশ সম্ভৱ ঐতিহ্যৰ ভেটিতহে; ঐতিহ্যক অস্বীকাৰ কৰি নহয়। অৱশ্যে ঐতিহ্যক স্বীকাৰ কৰা মানে অতীতৰ সোপাকে চকু মুদি গ্ৰহণ কৰাকে নুবুজায়। এই বিষয়ত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মত স্পষ্ট। তেওঁ কৈছে 'আজি আমি বিশ্ব-প্ৰগতিৰ জোনাকী বাটত লগ পোৱা গণতন্ত্ৰই হওক, সমাজতন্ত্ৰই হওক, সাম্যতন্ত্ৰই হওক, বিহকেই আমি অ-ভাৰতীয় মনীষা প্ৰতিভাৰ মনৰপৰা আনিব খোজোঁ -তাকেই আনি কিন্তু আমাৰ দেশত প্ৰতিষ্ঠা কৰিব লাগিব আমাৰ ঐতিহ্যৰ সেই সেই তন্ত্ৰবিষয়ক সত্যৰ ওপৰতহে। আমাক ঐতিহ্যৰ ভিতৰত যি তন্ত্ৰৰ সমৰ্থন নাই, তেনে তন্ত্ৰই আমাক অপকাৰহে কৰিব।' ঐতিহ্যৰ লগত সঙ্গতি ৰক্ষা কৰিহে বাহিৰৰ আদৰ্শক গ্ৰহণ কৰাৰ দৃষ্টিভঙ্গী নিতান্ত বিজ্ঞানসন্মত। তদুপৰি জ্যোতিপ্ৰসাদে এইবাৰ কথাও কৈছে যে, অসমীয়া জাতি গঢ়লৈ উঠিছে অন্যান্য জাতি-জনজাতিৰ মানুহেৰে। গতিকে বিভোৰ মানুহ বাহিৰৰপৰা আহি অসমত বসবাস কৰিছে সেইসকলক আমাক সংস্কৃতিৰ দ্বাৰা আপোন কৰি জীণ নিয়াব লাগিব। জীণ নিওৱাৰ উপায়

সম্পৰ্কত তেওঁ কৈছে—'এই সকলোকে অসমীয়া কৰিবলৈ আৰু তেওঁলোকক আমাৰ কৃষ্টিৰ প্ৰভাৱেৰে প্ৰভাৱান্বিত কৰিবলৈ হলে উপায় হৈছে সামাজিক সম্বন্ধ স্থাপন, ললিত কলা, শিল্প-সাহিত্য, স্থাপত্য আৰু সঙ্গীতৰ গোহৰেৰে তেওঁলোকক আমাৰ কৃষ্টিলৈ আকৰ্ষণ কৰি অনাটো। এই অভ্যাগত সকলৰ মাজত আমাৰ কৃষ্টি প্ৰচাৰৰ বাহিৰে আন কাৰ্য্যকৰী উপায় নাই।'

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৃষ্টিত অসমীয়া সংস্কৃতি গঢ়লৈ উঠিব লাগিব বহুবৰ্ণময় হৈ আৰু এই সংস্কৃতি হ'ব লাগিব নতুন যুগৰ নতুন নতুন উপাদানেৰে চহকী। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মতে জীৱন হ'ব লাগিব সংস্কৃতিবান। সমাজৰ, দেশৰ সকলো কাম আৰু চিন্তাই সংস্কৃতিৰ বাহিৰত হ'ব নোৱাৰিব। এনে এটা দৃষ্টিভঙ্গীৰ বাবেই তেওঁ কৈছিল "আজি পৃথিৱীৰ সকলো নীতিয়েই সাংস্কৃতিক হ'ব লাগিব। সাংস্কৃতিক ৰাষ্ট্ৰনীতি, সাংস্কৃতিক ৰণনীতি, সাংস্কৃতিক শিল্পনীতি আৰু বাণিজ্যও যদি সুন্দৰভাৱে চাই তাক সাংস্কৃতিক পৰিধিৰ ভিতৰত সুমুৱাই লব পাৰি, তেন্তে বাণিজ্যনীতিও সাংস্কৃতিক হ'ব লাগিব।"

সাংস্কৃতিক জীৱন আৰু সমাজ তথা সাংস্কৃতিক ৰাষ্ট্ৰৰ পৰিকল্পনা কৰাৰ বাবেই সংস্কৃতিক তেওঁ এটা ত্ৰিভুজৰ লগত তুলনা কৰিছিল। কাৰণ ত্ৰিভুজটো ওখ কৰিবলৈ হলে তাৰ তলখনো বহলাব লাগিব। সেই তলখন বহলালে উচ্চতাও বঢ়াব লাগিব। জ্যোতিপ্ৰসাদে সংস্কৃতিৰ প্ৰতি এনে বিশালতৰ আৰু বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গীৰে আজীৱন অসমীয়া সংস্কৃতিৰ সাধনা কৰিছিল বাবেই তেওঁৰ হাতত মুমূৰ্ষু অসমীয়া সংস্কৃতিয়ে পুনৰ প্ৰাণ পালে। গতিকে অসমীয়া সংস্কৃতিৰ শংকৰদেৱ যিদৰে জনক, জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা সেইদৰে আধুনিক অসমীয়া সংস্কৃতিৰ জনক। এওঁৰ হাততেই অসমীয়া সংস্কৃতিয়ে নৱ-পুৰণিৰ সমন্বয় সাধন কৰি বিশালতা আৰু উচ্চতা লাভ কৰিছে।

আধুনিক অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যলৈ খ্ৰীষ্টান মিচনেৰী সকলৰ অৱদান

অসমীয়া জাতীয় জীৱনৰ বুৰঞ্জীত ১৮২৬ খ্ৰীষ্টাব্দ তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ এইবাবেই যে, এই বছৰতে অসমৰ সুদীৰ্ঘ ছশবছৰীয়া স্বাধীনতাৰ বেলিমাৰ যোৱাৰ লগে লগে অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰো অভাৱনীয় অৱনতি ঘটিল। অসম ইংৰাজৰ শাসনাধীন হোৱাৰ লগে লগে পশ্চিমবঙ্গৰপৰা বাঙালী শিক্ষিতলোকক আনি অসমৰ চাকৰিত মকৰল কৰাৰ ফলত বাঙালী লোকসকলে অসমীয়া ভাষাক নিঃশেষ কৰি বাঙালী ভাষা প্ৰচলনৰ ষড়যন্ত্ৰ কৰে। ফলস্বৰূপে ১৮৩৬ চনত অসমৰ স্কুল আৰু আদালতৰপৰা অসমীয়া ভাষা বহিষ্কাৰ হয় আৰু এই ঠাই দখল কৰে বাঙালী ভাষাই। তেতিয়াৰপৰাই অৰ্থাৎ ১৮৩৬ চনৰ পৰা ১৮৭৩ চনলৈকে সাতত্ৰিশ বছৰকাল অসমীয়া ভাষাৰ বিকাশৰ পথ ৰুদ্ধ হৈ থাকে। এটা ভাষাৰ বাবে ইয়াতকৈ দুৰ্ভাগ্য আৰু কি হ'ব পাৰে? অসমীয়া ভাষাৰ এই দুৰৱস্থাই এচাম শিক্ষিত অসমীয়াৰ মাজত হীনাত্মিকা মনোভাৱৰো সৃষ্টি কৰিছিল। যাৰ ফলত হলিৰাম ঢেকিয়াল ফুকনৰ দৰে লোকে 'আসামের বুৰঞ্জী' বাঙালী ভাষাত লেখি অসমৰ ৰাজনৈতিক, ধাৰ্মিক, সামাজিক আদি অৱস্থাক উদ্দেশ্যপ্ৰণোদিতভাৱে অতি হীনভাৱে বৰ্ণনা কৰি দেখুৱাবলৈ প্ৰয়াস পাইছিল।

কিন্তু অসমৰ বাবে ১৮৩৬ চনটো যিদৰে দুৰ্ভাগ্যৰ বছৰ, সেইদৰে আধুনিক অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ বাবে অন্য দিশৰপৰাই গুৰুত্বপূৰ্ণ বছৰো। কাৰণ ১৮৩৬ চনতে আমেৰিকাৰ খ্ৰীষ্টান মিচনেৰীসকলে খ্ৰীষ্টধৰ্ম প্ৰচাৰৰ উদ্দেশ্যে অসমত পদাৰ্পণ কৰেহি। এই ধৰ্ম প্ৰচাৰক সকলে এটা কথা ভালদৰে উপলব্ধি কৰিব পাৰিছিল যে, মাতৃভাষাৰ মাধ্যমেদি ব্যক্তি বা একোটা জাতিয়ে কোনো বিষয় যিমান সহজে হৃদয়ঙ্গম কৰিব পাৰে; অন্য ভাষাৰ মাধ্যমত সিমান সহজে নোৱাৰে। লগতে অসমৰ জনসাধাৰণৰ প্ৰকৃত মাতৃভাষা অসমীয়াহে, এইকথা জানিব পৰা অসমত বাঙালী ভাষাৰ অনধিকাৰ নিৰ্মূল কৰি তাৰ ঠাইত

অসমীয়া ভাষাৰ ন্যায্য প্ৰতিষ্ঠাৰ বাবে সৰৱ দাবী তোলে। মিচনেৰীসকলৰ এই আন্দোলনত সক্ৰিয় সহযোগ আগবঢ়ালে আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকনে। ইয়াৰেই পৰিণতিস্বৰূপে ১৮৭৩ চনত অসমীয়া ভাষাই অসমৰ স্কুল কাছাৰীত পুনৰ আত্মপ্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰে।

অসমত অসমীয়া ভাষাৰ ন্যায্য আত্মপ্ৰতিষ্ঠাৰ আঁৰত মিচনেৰীসকলৰ উদ্দেশ্য যিয়েই নহওক লাগিলে, কিন্তু মিচনেৰীসকলৰ দ্বাৰা বলিষ্ঠ আন্দোলন গঢ়ি উঠা হলে অসমত অসমীয়া ভাষাৰ বেলিকাৰ গ'লহেঁতেন এই কথা ঠিক। গতিকে অসমীয়া ভাষাৰ যুৱশ্ৰীত ও. টি. কটৰ, ড° নাথান ব্ৰাউন, মিচেচ এলিজা ব্ৰাউন, ড° মাইলচ্ ব্ৰন্সন, এ, কে, গাৰ্ণী, শ্ৰীমতী গাৰ্ণী, এ. এইচ. ডেনফোৰ্ড, চি. হেচেলমেয়ৰ, অসমীয়া খৃষ্টান নিধিলেভি ফাৰৱেলৰ নাম চিৰকাল স্মৰণীয় হৈ ৰ'ব।

খৃষ্টান মিচনেৰীসকলে অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যলৈ আগবঢ়োৱা অৱদান-সমূহৰ বিষয়ে একে এষাৰে ক'ব পাৰি যে, এই মিচনেৰীসকলে সুদীৰ্ঘ প্ৰায় চাৰিদশক কাল মৃতপ্ৰায় হৈ থকা অসমীয়া ভাষাৰ প্ৰাণ প্ৰতিষ্ঠাই যে কৰিলে এনে নহয়; খৃষ্টান মিচনেৰীসকলেই অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যত নতুন বাট সুচালে। মিচনেৰীসকলৰ আগৰ অসমীয়া সাহিত্যত কবিতাও ৰচিত হৈছিল আৰু গল্প বা কাহিনী-সাহিত্যও আছিল। কিন্তু পাশ্চাত্য সাহিত্যৰ আৰ্হিৰ চুটিগল্প, উপন্যাস, নাটক, কবিতা আদিৰ নতুন দিগ্দৰ্শন হ'ল মিচনেৰী সকলৰ প্ৰচেষ্টাতহে। খৃষ্টান মিচনেৰীসকলে অসমীয়া ভাষাৰ ন্যায্য মৰ্যাদা লাভৰ বাবে যিবোৰ উপায় অৱলম্বন কৰিছিল, সেইবোৰ আছিল অত্যন্ত বাস্তৱ দৃষ্টিসম্ভূত। এইষাৰ কথাৰ সত্যতা উপলব্ধি কৰিবলৈ হলে—মিচনেৰীসকলৰ প্ৰতিটো অৱদানৰ পুংখানুপুংখ বিশ্লেষণ কৰি চোৱাৰ প্ৰয়োজনীয়তা অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি।

কোনো এটা বিষয় মাতৃভাষাৰ মাধ্যমেদি শিকাল সহজে উপলব্ধি হয়; আন ভাষাৰ মাধ্যমেদি শিকান সহজে নহয়। এইষাৰ কথা বুজিব পাৰিছিল বাবেই খৃষ্টান মিচনেৰীসকলে প্ৰথমে গুৰুত্ব দিছিল—অসমত অসমীয়া ভাষা শিক্ষাৰ ওপৰত। গতিকে তেওঁলোকে অসমৰ বিভিন্ন ঠাইত পঢ়াশালী স্থাপনৰ ব্যৱস্থা কৰে; যাতে অসমত অসমীয়া ভাষাৰ সম্প্ৰসাৰণ ঘটে। এইখিনিতে উল্লেখযোগ্য

এৰে, ১৮৪১ চনত জয়পুৰত হঠাৎ নগানকলৰ মাজত উত্তপ্ত পৰিস্থিতিৰ সৃষ্টি হয় আৰু সেই সময়ত ড° মাইলচ্ ব্ৰনচন জয়পুৰতে আছিল খৃষ্টধৰ্ম প্ৰচাৰৰ উদ্দেশ্যে। কিন্তু নগানকলে সৃষ্টি কৰা উত্তপ্ত পৰিস্থিতিত প্ৰাণৰ আশংকা কৰি ড° ব্ৰনচনে জয়পুৰ এৰি নগাঁৱলৈ আহে আৰু তাতে নিগাজিকৈ থাকিবলৈ লয়। নগাঁৱত ড° ব্ৰনচনে ১৮৪৩ চনত এখন পঢ়াশালী আৰু এখন অনাথ আশ্ৰম স্থাপন কৰে। ইয়াৰ পিছৰপৰা অসমৰ বিভিন্ন মুখপাত্ৰ ঠাইত পঢ়াশালী স্থাপন কৰে আৰু এওঁলোকৰ যত্নত কেৱল শিৱসাগৰতে ছখন পঢ়াশালী স্থাপন হয়। বিভিন্ন ঠাইত গঢ়ি উঠা পঢ়াশালীবোৰেই অসমত শিক্ষা প্ৰচাৰৰ এক আলোড়ন তোলে। গতিকে আধুনিক অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ বিকাশত আগবঢ়োৱা মিচনেৰীসকলৰ অৱদানৰ ভিতৰত পঢ়াশালী স্থাপন প্ৰথম উল্লেখযোগ্য অৱদান।

অসমত অসমীয়া ভাষাৰ প্ৰচলনৰ বাবে পঢ়াশালী প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ পিছত সমস্যা হ'ল পঢ়াশলীয়া পাঠ্যপুথিৰ। গতিকে তেওঁলোকেই অসমীয়া ভাষাত পাঠ্যপুথি প্ৰণয়ন কৰিবলগা হ'ল। ইয়াৰ ফলস্বৰূপে ছপাহৈ ওলাল পঢ়াশলীয়া পুথি—'বাবেধভৰা', 'প্ৰথম কিতাপ', 'সাধুকথা', 'প্ৰথম গণনা', 'দ্বিতীয় গণনা', 'পদাৰ্থ বিদ্যা' আদি পুথিসমূহ। অসমীয়া ভাষা প্ৰচলনৰ ক্ষেত্ৰত এইখিনি পাঠ্যপুথিৰ ঐতিহাসিক মূল্য স্বীকাৰ কৰিব লগীয়া।

পঢ়াশালী স্থাপন আৰু পঢ়াশলীয়া পুথি ৰচনাৰ লগে লগে খৃষ্টান মিচনেৰী-সকল আন এটা সমস্যাৰ সন্মুখীন হ'ল। সেই সমস্যা হ'ল—ছপাশালৰ সমস্যা। কাৰণ তেতিয়াও একমাত্ৰ মিছনেৰীসকলৰ ছপাকলটোৰ বাহিৰে অসমত ছপাশাল প্ৰতিষ্ঠা হোৱা নাছিল। গতিকে খৃষ্টান মিচনেৰীসকলেই পোনপ্ৰথম অসমত ছপাশাল বহুৱায়। ওলিভাৰ টি. কট্টৰে ১৮৩১ চনতে শদিয়াত এটা ছপাশাল বহুৱাইছিল আৰু পিছত ড° নাথান ব্ৰাউন আৰু ওলিভাৰ কট্টৰৰ যত্নত ১৮৩৬ চনত শিৱসাগৰত আন এটা ছপাকল প্ৰতিষ্ঠা হয়। অসমত ছপাশাল প্ৰতিষ্ঠা হোৱাৰপৰাই পঢ়াশলীয়া পুথি আৰু খৃষ্টধৰ্ম প্ৰচাৰমূলক অনেক পুথি ৰচনা হয় আৰু ইয়াৰ ফলত অসমত এটা শৈক্ষিক পৰিৱেশ গঢ়লৈ উঠিবলৈ ধৰে।

অসমত ছপাকল প্ৰতিষ্ঠা হোৱাৰ লগে লগে ছপাপুথিৰ সংখ্যা বাঢ়িবলৈ

ধৰে। ড° নাথন ব্ৰাউনে "নিউ টেষ্টামেন্ট" খন ১৮৪৮ চনত "ত্ৰাণকৰ্তা প্ৰভু যীশুখৃষ্টৰ নতুন নিয়ম" নামদি পোন্প্ৰথম অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰি প্ৰকাশ কৰে। অৱশ্যে ইয়াৰ আগতে ১৮১৩ চনত বঙ্গদেশৰ শ্ৰীৰামপুৰৰ মিচনেৰী বেভাৰেণ্ড উইলিয়াম কেৰিয়ে নগাঁৱৰ আত্মাৰাম শৰ্মাৰ হতুৱাই বাইবেলখন অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰোৱাইছিল। সি যি কি নহওক ড° নাথান ব্ৰাউনৰ দ্বাৰা অনূদিত গ্ৰন্থখন ১৮৪৮-ৰ পৰা ১৮৭৩ চনৰ ভিতৰত শিৱসাগৰ মিচনেৰী প্ৰেছত চাৰিবাৰ ছপা কৰি প্ৰকাশ কৰা হয়। ড° ব্ৰাউনে ইয়াৰ উপৰিও যীশুখৃষ্টৰ স্তুতিগীত হিচাপে তিনিকুৰি স্তুতিগীত অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰে। উন্নত মানদণ্ডৰ নহলেও ড° ব্ৰাউনৰ এই স্তুতিগীতখিনি অসমীয়া গীতি-সাহিত্যৰ যুৰঞ্জীৰ বাবে উল্লেখযোগ্য অৱদান। এই একেগৰাকীলোকৰে "খৃষ্টৰ বিৱৰণ আৰু শুভ যাত্ৰা" ১৮৫৪ চনত প্ৰকাশ হৈ ওলায়। ড° ব্ৰাউনৰ দৰেই ড° মাইলচ্ ব্ৰন্সনেও বাইবেলৰ বহুতো অংশ অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰে আৰু খৃষ্টৰ একুৰি স্তুতিগীত অসমীয়ালৈ ভাঙি উলিয়ায়। তদুপৰি এ. কে. গাৰ্ণীয়ে হিব্ৰু ভাষাৰপৰা 'ওল্ড টেষ্টামেন'ৰ অসমীয়া ভাঙনি কৰে। লগতে 'যিহুচুৱা আৰু বিচাৰকৰ্তাৰ পুথি আৰু ৰূপৰ বিৱৰণ' নামদি 'ওল্ড টেষ্টামেনৰ একাংশ অনুবাদ কৰি প্ৰকাশ কৰে। এই গৰাকী লোকেই 'পুৰণি নিয়ম' খনৰ অনুবাদ কৰি ১৮৯৯-ৰ পৰা ১৯০৩ চনত ভিতৰত ছপা কৰি উলিয়ায়। এ. কে. গাৰ্ণীয়ে কুমাৰী এম্ ই লেইছলিৰ মূল বাঙালী উপন্যাস এখন 'এলোকেশী বেশ্যাৰ কথা' নামদি অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰি প্ৰকাশ কৰে। এই গৰাকী লেখকৰ অন্যান্য ৰচনাবোৰ হ'ল—'ৰূথ আৰু জোছেফৰ কাহিনী' (১৮৮১), 'কানি খেহেকৰাৰ কথা' (১৮৭৮) আৰু 'কামিনীকান্তৰ চৰিত' (১৮৭৭)। এ. কে. গাৰ্ণীৰ লগতে শ্ৰীমতী গাৰ্ণীয়েও অসমীয়া সাহিত্যলৈ অৱদান আগবঢ়াই গৈছে। বাঙালী ভাষাত লিখা শ্ৰীমতী মুলেনৰ্ "ফুলমণি আৰু কৰুণা" নামৰ গ্ৰন্থখন শ্ৰীমতী গাৰ্ণীয়ে অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰে। এই সকলৰ উপৰিও এ. এইচ. ডেনফোৰ্ডৰ তত্ত্বাৱধানত অনূদিত জন বানয়ানৰ মূল গ্ৰন্থ 'Pilgrim's Progress'-ৰ 'জাত্ৰিকৰ জাত্ৰা' নামেৰে অনুবাদ হৈ ওলায়। এই গ্ৰন্থখনৰ অনুবাদকৰ নাম অৱশ্যে জনা নাযায়। চি. হেচেলমেয়েৰে 'বাইবেলৰ কাহিনী' ও অনুবাদ কৰি উলিয়ায়। মুঠতে অসমত ছপাশাল প্ৰতিষ্ঠাৰ লগে লগে অনেক গ্ৰন্থ অসমীয়া ভাষাত ছপাহৈ ওলায়। সন্দেহ নাই যে, এই

গাঢ়ৈ ইংখিনি লেখাৰ উদ্দেশ্য আছিল অসমত খৃষ্টধৰ্ম প্ৰচাৰ কৰা। কিন্তু লেখাখিনি উদ্দেশ্যধৰ্মী হলেও এইখিনি লেখাই অসমৰ জনসাধাৰণৰ মাজত বিশ্বায়তনিক পৰিৱেশ এটা গঢ়ি তোলে।

উল্লিখিত অনুবাদ সাহিত্যৰ উপৰিও খৃষ্টান মিচনেৰীসকলৰ হাতত খৃষ্টধৰ্ম-প্ৰধান মৌলিক গ্ৰন্থ কিছুমানবো ৰচনা আৰু প্ৰকাশ হয়। ড° নাথান ব্ৰাউনৰ পত্নী এলিজা ব্ৰাউনে ল'ৰাছোৱালীৰ উপযোগীকৈ 'সাধুৰ পুথি' আৰু 'গণনা পুথি' ৰচনা কৰি প্ৰকাশ কৰে। অৱশ্যে মৌলিক গ্ৰন্থ ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত নিধি-লেভি ফাৰৱেলৰ অৱদান আটাইতকৈ বেছি। এওঁৰ ১৮৫৫ চনত প্ৰকাশ পোৱা 'পদাৰ্থ সাৰ' উল্লেখযোগ্য মৌলিক ৰচনা। ইয়াৰ উপৰিও আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ বিভিন্ন দিশ, যেনে—কবিতা, চুটিগল্প আদিৰ দুৰ্বল ভেটি প্ৰতিষ্ঠাও হৈছিল এই গৰাকী লেখকৰ হাতত।

খৃষ্টান মিচনেৰীসকলে ধৰ্মপ্ৰচাৰৰ উদ্দেশ্যেৰে অসমীয়া ভাষাৰ বহুল প্ৰচলন আৰু উন্নতি কামনা কৰিছিল বাবেই তেওঁলোকে অসমীয়া ভাষাৰ ব্যাকৰণ আৰু অভিধান ৰচনাতো গুৰুত্ব দিছিল। ড° ব্ৰাউনেই পোনপ্ৰথম অসমীয়া ব্যাকৰণ ৰচনা কৰে। ১৮৪৮ চনত এইজন লেখকৰ Gramatical Notices on Assamese Language প্ৰকাশ হয়। তদুপৰি চৈধ্যহেজাৰ শব্দৰে শিৱসাগৰ মিচনেৰী প্ৰেছৰপৰা ১৮৬৭ চনত এখন অসমীয়া অভিধান প্ৰকাশ কৰে ড° মাইলচ্ ব্ৰনচনে। উল্লেখযোগ্য যে, এইখন অভিধানতেই বাঙালীৰ 'ৱ' ৰ ঠাইত 'ৰ' বৰ্ণক পুনৰ ব্যৱহাৰ কৰা হয়। মুঠতে এইখন অভিধানে আধুনিক অসমীয়া ভাষাৰ শব্দ ভাণ্ডাৰ আৰু গঠনত অভূতপূৰ্ব বৰঙণি যোগায়।

খৃষ্টান মিচনেৰীসকলৰ দৃষ্টিভঙ্গী আছিল অতি বাস্তৱধৰ্মী আৰু বিজ্ঞান-সন্মত। এটা ভাষাৰ বিকাশৰ বাবে অভিধান আৰু ব্যাকৰণৰ প্ৰয়োজনীয়তাৰ কথা বিষয়ে উপলব্ধি কৰিছিল; সেইদৰে তেওঁলোকে এই কথাও চিন্তা কৰিছিল যে, শিক্ষাৰ প্ৰতি অনুৰাগ শিশুসকলৰ মনৰ মাজত বহুৱাব লাগিব। গতিকে তেওঁলোকে শিশুমনৰ উপযোগীকৈ সৰু সৰু পুথি ৰচনা কৰিবলৈ লগে। ইয়াৰ ফলস্বৰূপে ৰচনা হ'ল—'ভৱণি মাজ', 'আফ্ৰিকাৰ কৌৰৱ', 'বুঢ়া চল', 'বুদ্ধ নায়ক', 'ৰামপণ্ডিৰ কাহিনী', 'ধাৰ্মিক চহা', 'যেজৰ কাহিনী', 'সকলোৰে ধৰ্ম', 'মাউৰী ছোৱালী', 'ঈশ্বৰৰ বাহ', 'সাধুৰ কথা',

'সময়া পুথি' আদি অনেক শিশু-সাহিত্য। মিচনেৰীসকলৰ হাতত সৃষ্টি হোৱা এইখিনি শিশুসাহিত্যই শিক্ষাৰ প্ৰতি শিশুসকলৰ মনত অনুৰাগ জন্মোৱাৰ উপৰিও আধুনিক অসমীয়া শিশুসাহিত্যৰ ভেটি স্থাপন কৰিলে।

এটা জাতিৰ জাতীয় চেতনা সুদৃঢ় নহয়ে মাতৃভাষাৰ প্ৰতিও শ্ৰদ্ধা লোপ পায়ে। অসমীয়া মানুহৰ মনত গভীৰ জাতীয় চেতনাবোধ জগাই তুলিবৰ বাবেও মিচনেৰীসকলে চেষ্টা কৰিলে। অতীত ঐতিহ্যৰ পুনৰ মূল্যায়ন কৰি জাতীয়চেতনা জাগ্ৰত কৰাৰ উদ্দেশ্যেৰে খৃষ্টান মিচনেৰীসকলে অসমৰ পুৰণি বুৰঞ্জীৰ উদ্ধাৰ কৰাৰ কাম হাতত লৈছিল। ড° নাথান ব্ৰাউনে ১৮৪৪ চনতে কাশীনাথ তামুলি ফুকনৰ "আসাম বুৰঞ্জী পুথি", ১৮৪৫ চনত বকুল কায়স্থৰ 'গণিতৰ পুথি হুভাগ' আৰু ১৮৫০ চনত 'তৃতীয়া বুৰঞ্জী' উদ্ধাৰ কৰি প্ৰকাশ কৰে। উল্লেখযোগ্য যে, ১৮৪০ চনৰ পৰা ১৮৫০ চনৰ ভিতৰত অৰ্থাৎ মাত্ৰ দহ বছৰৰ ভিতৰত ড° নাথান ব্ৰাউনে এনেধৰণৰ প্ৰায় চল্লিশখন পুৰণি পুথি সংগ্ৰহ কৰি প্ৰকাশ কৰে। প্ৰাচীন পুথি উদ্ধাৰ, সংগ্ৰহ আৰু প্ৰকাশে অসমীয়া মানুহৰ মনত জাতীয় চৈতন্য জগাই তোলে আৰু ইয়ে অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ উন্নতিত সহায়ক হৈ উঠে।

অসমীয়া ভাষাক জনসাধাৰণৰ মাজত জনপ্ৰিয় কৰি তুলিলেই নহয়; ভাষাটোৰে ন্যায্য মৰ্যাদা পাবৰ বাবে ভাষাটোৰ মৌলিকতা অথবা স্বতন্ত্ৰতাৰ বিষয়ে চৰকাৰী পক্ষও প্ৰত্যয় যাব লাগিব। গতিকে অসমীয়া ভাষা যে এক স্বতন্ত্ৰবীয়া ভাষা এই কথা ইংৰাজ শাসকসকলক বুজাই দিবৰ বাবে খৃষ্টান মিচনেৰীসকলে ইংৰাজীতো কিছুমান পুস্তিকা প্ৰকাশ কৰিছিল। এইক্ষেত্ৰত ড° নাথান ব্ৰাউনে ১৮৪৮ চনত ইংৰাজীত লেখা অসমীয়া ব্যাকৰণ বিষয়ক পুস্তিকাখন উল্লেখযোগ্য। অসমীয়া ভাষাৰ মৌলিকতাৰ সম্পৰ্কে উপযুক্ত যুক্তিৰে প্ৰমাণ কৰি দেখুওৱা এই পুথিৰ পাততনিখন অসমীয়া ভাষাৰ ইতিহাসৰ এক অমূল্য সম্পদ।

অসমীয়া ভাষাৰ মৃত্যুমুখী সময়ছোৱাত ভাষাটোৰ ন্যায্য মৰ্যাদা প্ৰতিষ্ঠাৰ বাবে তৎকালীন ইংৰাজ চৰকাৰৰ ওচৰত মিচনেৰী সকলে দাঙি ধৰা আবেদন পত্ৰবোৰ আধুনিক অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ বাবে মূল্যবান সম্পদ। অসমত অসমীয়া ভাষা প্ৰচলনৰ বাবে ইংৰাজ চৰকাৰৰ ওচৰত দাবী জনাই পোনপ্ৰথম আবেদন পত্ৰ প্ৰস্তুত কৰে ব্ৰনন চাহাবে। কিন্তু পাদ্ৰী চাহাবসকলৰ এই চেষ্টাৰ

প্ৰকাশ কৰিছিল। এই বিষয়ত সেই সময়ৰ উদীয়মান লেখক আনন্দৰাম ঢেকীয়াল ফুকনে পাদ্ৰী চাহাব সকলক সৰ্বতো প্ৰকাৰে সহায় কৰিছিল। পাদ্ৰী চাহাব সকল আৰু ফুকনৰ চেষ্টাৰ ফলতেই পুনৰ ১৮৫৩-৫৪ চনত এ, যে মফত মিলাছে আনন্দৰাম ঢেকীয়াল ফুকনৰ মতৰ লগতে তেওঁৰ নিজৰ অভিমত প্ৰকাশ কৰি Report on the province of Assam নামৰ আবেদন পত্ৰ এখন লেখি ইংৰাজ চৰকাৰৰ ওচৰত দাঙি ধৰে। এই আবেদন পত্ৰত যুক্তি সহকাৰে কোৱা হৈছিল যে, অসমৰ পঢ়াশালী আৰু আদালতৰ পৰা অসমীয়া ভাষাক বহিষ্কাৰ কৰি তাৰ ঠাইত বাঙালী ভাষাক প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ কোনো যুক্তি নাছিল। সৌভাগ্যৰ বিষয় যে, ইংৰাজ শাসনকালৰ ভিতৰতে অফিচিয়েটিং কমিচনাৰ কৰ্ণেল হাটনেও আন্দোলনটো অধিক শক্তিশালী কৰি তুলিলে। তাৰ ফল স্বৰূপে সেই সময়ৰ লেফ্‌টেনেণ্ট গভৰ্ণৰে আন্দোলনৰ গতিবিধি আৰু যুক্তিযুক্ততালৈ লক্ষ্য কৰি ১৮৭৩ চনত অসমৰ কামৰূপ, দৰং, নগাঁও, শিৱসাগৰ আৰু লক্ষীমপুৰ জিলাৰ পঢ়াশালী আৰু আদালতত পুনৰ অসমীয়া ভাষা চলাবৰ বাবে চৰকাৰী আদেশ জাৰী কৰে আৰু তেতিয়াৰ পৰাই অসমীয়া ভাষাই পুনৰ আত্মপ্ৰতিষ্ঠা কৰে। গতিকে আধুনিক অসমীয়া ভাষা সাহিত্যৰ ইতিহাসত এই আবেদন পত্ৰসমূহৰ অবিস্মৰণীয় ঐতিহাসিক মূল্য অনস্বীকাৰ্য।

আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যলৈ খৃষ্টান মিচনেৰী সকলৰ অৱদানৰ আৰু এটা উল্লেখযোগ্য দিশ দৃষ্টিগোচৰ হয়। অৰুণোদয় যুগটোৰ আগলৈকে অসমীয়া সাহিত্যত পাশ্চাত্য বিজ্ঞানৰ প্ৰভাৱ পৰা নাছিল। এই সকলৰ চেষ্টাতেই অসমীয়া সাহিত্যত সোনপ্ৰথম পশ্চিমীয়া বিজ্ঞানৰ সুৰণীবটীয়া ব'দ একাচলি সোমায়হি। নিধিলেভি ফাৰৱেলৰ 'ঈশ্বৰে স্ৰজা বস্তৰ কথাত শিক্ষক ছাত্ৰৰ কথোপকথন' (Natural Science in Familiar dialogue) ১৮৫৫ চনত প্ৰকাশ হয়। ইয়াৰ দ্বিতীয় তাঙৰণ ই, ভব্লিউ ক্লাৰ্কৰ দ্বাৰা সংশোধিত ৰূপত পুনৰ প্ৰকাশ হয় ১৮৭৪ চনত। ফাৰৱেলৰ এই পুথিখনে বাট মোকলাই দিয়াৰ পাছত পাশ্চাত্য বিজ্ঞানে অসমীয়া সাহিত্য জগতত ক্ৰমশঃ জনপ্ৰিয়তা আৰ্জন কৰিবলৈ ধৰে।

অসমীয়া ভাষাৰ পুনৰ প্ৰতিষ্ঠাৰ আন্দোলনত খৃষ্টান লেখকসকলৰ প্ৰচাৰধৰ্মী পুথিসমূহৰ উপৰিও আৰু কিছুমান প্ৰচাৰ পুস্তিকাও ছপা হৈ

উলাইছিল। সন্দেহ নাই যে, এইবোৰ খৃষ্টধৰ্ম প্ৰচাৰৰ উদ্দেশ্যেই প্ৰচাৰ কৰা হৈছিল। কিন্তু এই প্ৰচাৰ পুস্তিকাবোৰে অসমীয়া ভাষাৰ প্ৰচাৰ আৰু জনপ্ৰিয়তাতো যথেষ্ট অৰিহনা যোগাইছিল। এইক্ষেত্ৰত মিছিনেৰি কাৰবোৰক অৱদানেই আটাইতকৈ বেছি।

আধুনিক অসমীয়া গদ্য সাহিত্যৰ জন্ম আৰু বিকাশতো মিচনেৰী সকলৰ অৱদান উল্লেখযোগ্য। অৰুণোদয় কাকত ওলোৱাৰ পৰা জনচেৰেক খৃষ্টান লেখকে নানান বিষয়ত প্ৰবন্ধ লিখি অৰুণোদয়ত প্ৰকাশ কৰিছিল। অৰুণোদয়ত প্ৰকাশিত প্ৰবন্ধবোৰ হ'ল—'কাকতি কৰিঙৰ কথা' (১৮৪৬)' 'গিৰান' (১৮৪৭), 'মাউৰ কালত বুৰা দাঙৰীয়াৰ মহাত্মৰ বিৱৰণ' (১৮৪৭)' 'কলিকতাৰ পৰা গুৱাহাটীলৈ ভাপৰ নাও অহা জোৱাৰ কথা' (১৮৪৭), 'বনৰ গৰুৰ বিৱৰণ' (১৮৪৮), 'জাই ফলৰ গছ' (১৮৪৮), 'কলিকতা আদি ভাটিদেশৰ বিৱৰণ' (১৮৪৯), 'টেঙৰ জালোআইৰ কথা' (১৮৪০), 'নগাৰত মাউৰ নগাৰ কথা' (১৮৫১), 'অনেক দেশৰ সম্বাদ' (১৮৫১), 'তিনজন ভাইৰ মিচনেৰী যাত্ৰা' (১৮৫২), 'যাত্ৰা কৰাৰ কথা' (১৮৫৪), 'অচমীয়া ভাষা' (১৮৫৪), 'কীৰ্ত্তন কৰাৰ কথা' (১৮৫৪), 'মনুআ বজাৰ এখন চিঠি' (১৮৫৪), 'শিৱসাগৰ গৱৰ্ণমেণ্ট স্কুলৰ ছাত্ৰবিলাকৰ বিদ্যাৰ মহলা' (১৮৬১), 'মাতৃভাষা' (১৮৬১), 'অৰুণোদয় পঢ়া ল'ৰাবিলাকৰ প্ৰতি' (১৮৬১), 'স্ত্ৰী শিক্ষা' (১৮৬১), 'গড়গাঁও নগৰৰ কথা' (১৮৬১), 'কাশী এবাৰৰ কথা' (১৮৬১), 'সত্য হবলৈ নিবেদন' (১৮৬১), 'নম্ৰতাই জ্ঞানৰ বল' (১৮৬১) 'ভয়ো মাৰি খিঁৰি' (১৮৬১), 'নগাঞা ভোহীলোকৰ চৰিত্ৰ বৰ্ণন' (১৮৬১), 'কাচাৰ আৰু অসমদেশত চাহ ওলোৱাৰ কথা' (১৮৬১)।

অৰুণোদয় কাকতত প্ৰকাশিত কবিতা সমূহত কাব্যিক মূল্য বিশেষ নাথাকক কিন্তু আধুনিক অসমীয়া কবিতাৰ পৰবৰ্তী বিকাশৰ বাবে পথৰ সূচনা কৰিলে এই কবিতাখিনিয়েই। এই ক্ষেত্ৰত মিছিনেৰি কাৰবোৰ অৱদান আটাইতকৈ বেছি। "বিনই বচন", "প্ৰভু যীশুখৃষ্টৰ অৱতাৰ বিৱৰণ", "মিত্ৰতাৰ উপাই", "চৰগৰ বিৱৰণ", "নৰকৰ বিৱৰণ", আদি কাবৰোৰ কবিতাই আধুনিক অসমীয়া কবিতাৰ প্ৰথম ভেটিটো স্থাপন কৰিলে। ইয়াৰ উপৰিও 'কলিকতাৰ সু-খিয়াতি' (১৮৫১), 'তিৰ্থৰ বিৱৰণ' (১৮৫২), 'তিৰ্থৰ যাত্ৰা' (১৮৫২),

'ৰঙপুৰ নগৰ বৰ্ণন' (১৮৫৩), 'চাপাখানাৰ বিৱৰণ' (১৮৫৩), 'গুৱাহাটীৰ বিৱৰণ' (১৮৩৫) আদি কবিতাই আধুনিক অসমীয়া কবিতাৰ ভেটিটোক সুদৃঢ় কৰাত যথেষ্ট সহায় কৰিছিল।

আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যত কোষ কাব্যৰ সৃষ্টিত মিচনেৰী সকলেই পোন-প্ৰথম হাত দিয়ে। ১৮৬৪ চনত শ্ৰীমতী এচ. আৰ. বাৰ্ডৰ ইংৰাজী অসমীয়া শব্দকোষ, ১৮৪০ চনত শ্ৰীমতী এচ. কট্টৰৰ ইংৰাজী অসমীয়া খণ্ড কাব্যকোষ মিছনেৰী প্ৰেছ্‌ৰপৰা প্ৰকাশ হৈছিল।

অসমীয়া সাহিত্যৰ বিকাশত মিচনেৰীসকলৰ আন এটা অৱদান হ'ল শিৱসাগৰত ছপাশাল প্ৰতিষ্ঠা কৰি এই অঞ্চলৰ জনসাধাৰণৰ কথিত ভাষাক মাতৃভাষালৈ উন্নীত কৰা। এই অঞ্চলৰ কথিত ভাষাৰ মাধ্যমেৰে সাহিত্য ৰচনা কৰি বংপুৰৰ কথিত ভাষাটোক মাতৃভাষাৰ মৰ্যাদা দান কৰে। আৰু ইয়াৰ ফলত এই ভাষাৰ মাধ্যমত অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ উন্নতি সাধন হয়।

বিদেশী ভাষাৰ শব্দৰ বিপৰীতে স্বদেশী ভাষাৰ শব্দৰ প্ৰয়োগ মিছনেৰী-সকলৰ আন এটি উল্লেখযোগ্য অৱদান। অসমীয়া ভাষাক মাতৃভাষা হিচাপে অসমীয়া মানুহৰ অতি ওচৰচপাই আনিবলৈকে মিছনেৰীসকলে এই ব্যৱস্থা গ্ৰহণ কৰিছিল যেন অনুমান হয়। সি বি কি নহওক ইয়াৰ ফলত লুপ্তপ্ৰায় অনেক অসমীয়া শব্দৰ পুনৰ প্ৰচলন হয়। তদুপৰি তেওঁলোকে বিদেশী শব্দৰ অসমীয়া ৰূপ দিবলৈও চেষ্টা চলাইছিল। যেনে বিদেশী আঙুৰ শব্দক জতা পনিয়ল, ইংৰাজী cross শব্দক পেৰেওনি কৰি ব্যৱহাৰ কৰিবলৈ যত্ন কৰিছিল। সেইদৰে ৰবৰ শব্দকো শিলপানী কৰি প্ৰচলন কৰাৰ চেষ্টা চলাইছিল।

অসমীয়া মানুহৰ মনত মাতৃভাষাৰ প্ৰতি আকৰ্ষণ আনিবৰ বাবে মিছনেৰী-সকলে অতি সহজ ভাষাত ভিন্নসুৰীয়া সাহিত্য সৃষ্টি কৰিছিল। ইয়াৰ ফলত অসমীয়া মানুহৰ মনত মাতৃভাষা-প্ৰীতি গঢ়ি উঠাৰ উপৰিও এক জাতীয় চেতনাবোধ গঢ় লৈ উঠিছিল। গতিকে নানান সমস্যা জৰ্জৰিত অসমীয়া মানুহৰ লুপ্ত-প্ৰায় জাতীয় চেতনা জাগৰণত অৰুণোদয় কাকত আৰু মিছনেৰীসকলৰ অৱদান চিৰস্মৰণীয়।

আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ গতি নিৰ্ণয় কৰি আহিছে আলোচনীয়ে। কিন্তু এই আলোচনীকো পোনপ্ৰথম বাটৰুকলি কৰে অৰুণোদয় কাকতেখন ড° নাথান ব্ৰাউন আৰু ও. টি. কট্টৰৰ বুটীয়া প্ৰচেষ্টাত ১৮৪৬ চনত প্ৰকাশ

পোৱা চাহেবীয়া আলোচনী অৰুণোদয়ে আধুনিক অসমীয়া সাহিত্য আৰু আলোচনীৰ প্ৰথম ভেটি স্থাপন কৰে। অৰুণোদয়ৰ প্ৰথম সম্পাদক ও. টি. কটৰৰ পিছত যথাক্ৰমে ড° নাথান ব্ৰাউন, এ. ডেনফোৰ্থ, এচ. এম. হুইটিং, ব্ৰনচন, এডৱাৰ্ড আৰু বেভাৰেণ্ড ক্লাৰ্কে ১৮৮২ চনলৈকে অৰুণোদয়ৰ প্ৰকাশ অব্যাহত ৰাখে। এই চাৰিদশক জোৰা অৰুণোদয়ে হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা আৰু গুণাভিৰাম বৰুৱাকে আদি কৰি এচাম অসমীয়া লেখকৰ সৃষ্টি কৰে। তদুপৰি এই কাকতখনে দেশ-বিদেশৰ বাতৰি, বিজ্ঞান, বুৰঞ্জী, নৈতিক শিক্ষা, জ্যোতিষ, প্ৰকৃতি, জীৱনী, চুটি কাহিনী আদি অসমীয়া সাহিত্যলৈ আমদানি কৰি আনে। এই কাকতখনৰ প্ৰেৰণাৰ ফলস্বৰূপেই অসমীয়া ভাষাত ১৮৭১-ৰ পৰা ১৮৮৩ চনলৈ আসাম বিলাসিনী, ১৮৭২-৭৩ চনত আসাম-মিহিৰ, ১৮৭৪-৭৫ আসাম-দৰ্পণ কাকতৰ জন্ম হয়। আনকি ১৮৮৯ চনৰ পৰা ১৯৪০ চনলৈকে সুদীৰ্ঘ অৰ্দ্ধশতাব্দী জোৰা কালছোৱাত জোনাকী কাকতৰ যোগেদি অসমীয়া সাহিত্যই এটা বিস্তাৰি যুগত উপনীত হয়গৈ। জোনাকীৰ খ্যাতি আৰু জনপ্ৰিয়তাৰ মূলতেও অৰুণোদয় কাকতৰ আৰ্হি আৰু অনুপ্ৰেৰণা স্বীকাৰ কৰি লব লাগিব।

আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ ইতিহাস পৰিক্ৰমাত অৰুণোদয় কাকতৰ সাহিত্যিক মূল্য অধিক নহ'ব পাৰে; কিন্তু এই কাকতখনে আধুনিক অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ খহিপৰা ভেটিটো পুনৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰি সেই ভেটিত সাহিত্যৰ ন ন ধাৰাৰ প্ৰাণ প্ৰতিষ্ঠা কৰিলে। ইয়াৰ ফলত অসমীয়া সাহিত্যৰ দীৰ্ঘ-দিনীয়া ধ্ৰুপদী সাহিত্যৰ অৱসান ঘটিল আৰু তাৰ ঠাইত পশ্চিমীয়া সাহিত্যৰ শুভাৰম্ভ হ'ল। মিছনেৰীসকলৰ প্ৰচেষ্টাৰ ফলস্বৰূপে জন্মলাভ কৰা অৰুণোদয় কাকতৰ যোগেদি কেৱল আধুনিক অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ প্ৰাণ প্ৰতিষ্ঠাই যে হ'ল এনে নহয়; ইয়াৰ উপৰিও অসমীয়া মানুহৰ মনত জন্ম হ'ল গভীৰ আত্মপ্ৰত্যয়, জাতীয় চেতনা আৰু ঐতিহ্য-প্ৰীতি। এই তিনিওটাই দৰাচলতে আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ বিকাশত প্ৰভূত প্ৰেৰণা প্ৰদান কৰিছিল। গতিকে অৰুণোদয় কাকত অথবা অৰুণোদয় যুগৰ অসমীয়া সাহিত্যৰ গুণগত মূল্য যিয়েই নহওক লাগিলে, অসমীয়া মানুহ আৰু অসমীয়া সাহিত্যিক স্থবিৰতাৰপৰা, গতিশীলতালৈ প্ৰাচীনৰপৰা আধুনিকলৈ পূৰ্বৰ সীমাবদ্ধতাৰপৰা বিশালতৰ জগত এখনলৈ নি যোৱাত অৰুণোদয় কাকত অথবা অৰুণোদয় কাকতৰ বৰঙণি অসমীয়া জাতীয় জীৱনৰ বাবে স্মৰণীয়।

আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ পটভূমি

অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীত ঊনবিংশ শতিকা বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য যে, এই শতিকাৰ আৰম্ভণিতে অসমীয়া সাহিত্যই পুৰাতন সুঁতিত এটা নতুন ভাঁজৰ সৃষ্টি কৰিলে আৰু বহু ৰং আৰু ৰূপৰ বৈচিত্ৰ্যৰে নিজৰ সমৃদ্ধি বঢ়াবলৈ আৰম্ভ কৰে। দৰাচলতে ১৮২৬ খৃষ্টাব্দৰ ইয়াণ্ডাবু সন্ধিয়েই যেন অসমীয়া সাহিত্যৰ ন-পুৰণিৰো সন্ধি; য'ত গতানুগতিক পুৰণি ভাৱধাৰাৰ যতি পৰিছে আৰু নতুন সাহিত্যৰ গতি আৰম্ভ হৈছে। আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ পটভূমি গঢ়লৈ উঠাত ঊনবিংশ শতিকাৰ প্ৰথম ভাগৰ ৰাজনৈতিক অৱস্থা, দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধ, ভাৰতৰ স্বাধীনতা বিপ্লৱ, অসমীয়া সাহিত্যত ইউৰোপীয় সাহিত্যৰ প্ৰভাৱ আৰু পাশ্চাত্য মূল্যবোধে প্ৰধানভাৱে যৰঙণি যাগালে।

অসমত বৃটিছ শাসন প্ৰৱৰ্তন হোৱাৰ লগে লগে অসমৰ সামগ্ৰিক পৰিৱৰ্তন হ'বলৈ ধৰে। অসম প্ৰাচীনকালৰপৰা কৃষিপ্ৰধান দেশ। কিন্তু বৃটিছৰ আমোলত অসমৰ কৃষকৰ মাজত দুৰৱস্থাই দেখা দিবলৈ ধৰিলে। কাৰণ বৃটিছে অসমৰ কৃষি আৰু কৃষকৰ উন্নতি সাধনৰ বিপৰীতে প্ৰভূত পৰিমাণৰ ৰাজহ আদায় কৰাতহে গুৰুত্ব দিলে। ইয়াৰ ফলত অসমৰ জনসাধাৰণৰ মনত বৃটিছৰ প্ৰতি আৰু নিজৰ ভৱিষ্যতৰ সম্পৰ্কে নানান প্ৰশ্ন আৰু সংশয়ৰ উদয় হ'ল। এই প্ৰশ্ন আৰু সংশয় ৰাজনৈতিক অৱস্থাৰ লগত জড়িত হ'ব পাৰে; অথচ ইয়ে আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ পটভূমি গঢ়নত পোনপ্ৰথম ভূমিকা পালন কৰিলে।

বৃটিছ শাসনে অসমৰ জাতীয় জীৱনলৈ ভিন্নমুখী সমস্যা কিছুমান আমদানি কৰিলে। এটা ভাষাৰ আৰু সাহিত্যৰ বিকাশ, পৰিপুষ্টি আৰু বিস্তৃতিৰ বাবে বহু ভাষা-সাহিত্যৰ সমন্বয় সাধন হোৱা উচিত। বৃটিছ শাসনৰ লগে লগে অসমলৈ আহিল চুবুৰীয়া বাঙালী ভাষা আৰু সুদূৰ দূৰণিৰ ইংৰাজী ভাষা। কিন্তু এই দুয়োটা ভাষাই উদাৰ নীতিৰে অসমত খিতাপি লোৱা নাছিল। বাঙালী সম্প্ৰসাৰণবাদ আৰু ইংৰাজৰ ঔপনিবেশিক সাম্ৰাজ্যবাদী শোষণ—এই দুটা উদ্দেশ্য আগত থকাৰ বাবেই বাঙালী আৰু ইংৰাজী ভাষাৰ সান্নিধ্যই অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ উন্নতি আৰু সমৃদ্ধি ঘটোৱাৰ বিপৰীতে অসমীয়া ভাষাৰ

অস্তিত্বকে বিলোপ কৰিবলৈ ললে। বৃটিছৰ শাসন চলাবলৈ চাকৰিজীৱী হিচাপে অসমলৈ অহা বাঙালী চাকৰীয়াৰ সকলৰ প্ৰৰোচনাত ১৮৩৬ চনত স্কুল, আদালতবোৰৰ অসমীয়া ভাষা বিতাৰিত হয় আৰু তাৰ ঠাইত বাঙালী ভাষাই খোপনি পোতে। ৰাজনৈতিক পৰাধীনতাতকৈও ভাষিক পৰাধীনতাই এটা জাতিৰ মনত গভীৰ আঘাত হানে আৰু এই কাৰণেই তৎকালীন অসমীয়া মানুহৰ মনত অসমীয়া ভাষাৰ ন্যায্য মৰ্যাদা পুনৰ প্ৰতিষ্ঠানৰ বাবে বৈপ্লৱিক চেতনা এটা গুজৰি-গুমৰি উঠে। ঊনবিংশ শতিকাৰ তৃতীয় দশকৰপৰা বিংশ শতিকাৰ চতুৰ্থ দশকলৈকে এই এশ বছৰৰ ভিতৰত অসমত ঘটা বহুবোৰ ঘটনাই নাটকীয়-ভাবে ঘটা ঘটনা। যি সময়ত অসমীয়া ভাষাই অসমতে ন্যায্য মৰ্যাদা হেৰুৱাই-ছিল ; সেইখিনি সময়তে অসমত খৃষ্টধৰ্ম প্ৰচাৰৰ উদ্দেশ্যেৰে জনদিয়েক প্ৰতিভা-সম্পন্ন খৃষ্টান মিছনেৰীয়ে পদাৰ্পণ কৰেহি। এইসকলৰ উদ্দেশ্য যিয়েই নহওক লাগিলে, অসমীয়া ভাষাৰ ন্যায্য মৰ্যাদা লাভত এওঁলোকৰ প্ৰচেষ্টাই গুণ দিলে। আনন্দৰাম ঢেকিয়ালফুকনৰ দৰে দেশহিতৈষী পুৰুষৰ স্বপ্ন সফল হ'ল। ১৮৭৩ চনত অসমীয়া ভাষাই হেৰুওৱা মৰ্যাদা পুনৰ লাভ কৰিলে। অসমীয়া ভাষাৰ আত্মপ্ৰতিষ্ঠায়ো আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ পটভূমি ৰচনাত প্ৰধান সহায় হৈ উঠিল।

১৮২৬ ৰ পৰা ১৯৪৫ লৈকে সমস্যাপ্ৰধান শতাব্দীৰ ভিতৰত অসমত অনেক বিপৰীতধৰ্মী ঘটনা ঘটি আছিল। অসমত অসমীয়া ভাষাই স্থান আৰু স্থিতি হেৰুৱাইছিল ; কিন্তু সেইখিনি সময়ৰ ভিতৰতে ১৮৩৫ চনত গুৱাহাটীত প্ৰথম ইংৰাজী-স্কুল আৰু শিৱসাগৰত ১৮৭০ চনত প্ৰথম ছোৱালী-স্কুল প্ৰতিষ্ঠা হয়। একালে অসমীয়া ভাষাৰ বিলুপ্তিৰ সমস্যা ; আনকালে বাঙালী ভাষাৰ প্ৰতিষ্ঠা আৰু ইংৰাজী শিক্ষাৰ-স্কুল প্ৰতিষ্ঠা। এই দ্বন্দ্ব আৰু সমস্যা অতিক্ৰম কৰি অসমীয়া ভাষাই আত্মপ্ৰতিষ্ঠা কৰিলে আৰু মিছনেৰীসকলৰ প্ৰচেষ্টাত দেশ-বিদেশৰ ধতৰা বহন কৰি অসমীয়া সাহিত্যই নতুন সাজত জন্ম লাভ কৰিলে। পূৰ্বৰ প্ৰাচীন কবিতা থিৰ হৈ ৰ'ল। নতুন সাজত কবিতাৰ জন্ম হ'ল। কাব্যিক গুণৰ ঐশ্বৰ্য্য নাই সঁচা ; কিন্তু অৰুণোদয়ে অসমীয়া কবিতাৰ এটা নতুন অধ্যায়ৰ বাট চুঙালে। আগতেও কাহিনী-সাহিত্য আছিল ; কিন্তু ইয়াৰ মূলটো আছিল ঈশ্বৰ বিশ্বাসৰ উপাদানেৰে গঁজা। অৰুণোদয়ৰ সময়ৰপৰা গল্প আৰু উপন্যাসৰ ৰূপত নতুন কাহিনী-সাহিত্যৰ জন্ম হ'ল—ব'ত মাটিৰ মানুহৰ

সুখ-দুখ, হাঁহি-কান্দোনৰ বোলে মুখৰ হৈ আছিল। এইদৰে অসমীয়া সাহিত্যই নতুন সাজত থুনুকা খোজেৰে আগবাঢ়ি আহিছিল।

নতুন সাহিত্যৰ কেহুআলিয়ে অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰ ৰ'দৰ তাপ আৰু পোহৰৰ বাট মুকলি কৰি দিছিল। যাৰ ফলত ১৮৮৯ চনত জন্ম হৈছিল—'জোনাকী' কাকতৰ। জোনাকীৰ জন্মতে অসমীয়া সাহিত্যৰ প্ৰকৃত নতুন সুৰটো ফুটিল। আমদানি হ'ল—পশ্চিমীয়া নাটকৰ আহিত অসমীয়া নাটক, চুটি গল্প, উপন্যাস আৰু কবিতাৰ। কিন্তু জোনাকীয়ে প্ৰচাৰ আৰু সম্প্ৰসাৰণ কৰিলে ৰমণ্যাসিক সাহিত্যৰ। ১৮৮৯-ৰ পৰা ১৯৪০ চনলৈকে এই অৰ্ধশতাব্দী জোৰা কালৰ অসমীয়া সাহিত্য আছিল ৰমণ্যাসিক বৰ্ণচ্ছটাৰে সমৃদ্ধ সাহিত্য। এই সময়তে অসমীয়া সাহিত্যই অসমৰ ভূগোলৰ সীমা চেৰাইগৈ ইউৰোপীয় সাহিত্যৰ প্ৰাণস্পন্দন কঢ়িয়াই আনিলে অসমীয়া সাহিত্যলৈ। অসমীয়া ৰমণ্যাসিক সাহিত্যৰ প্ৰাণোচ্ছলতা উপচি পৰাৰ সময়তে দুটা ঘটনাই অসমৰ জনগণক ৰেখাপাত কৰিলে। এটা বিশ্বক থলক লগোৱা ঘটনা—দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধ আৰু আনটো ভাৰতৰ স্বাধীনতা বিপ্লৱ।

দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধই অসমৰ জাতীয় জীৱনৰ সামগ্ৰিক পৰিৱৰ্তন সাধন কৰিলে। অগণন ভগনীয়াৰ অসম প্ৰৱেশ, দুৰ্নীতি আৰু চোৰাং কাৰবাৰৰ ফলত অৰ্থ-নৈতিক সংকট আৰু সামাজিক উশৃংখলাই অসমীয়া মানুহৰ মনত অৱতাৰণা কৰালে নানান প্ৰশ্ন, সংশয় আৰু সমস্যাৰ। এনে দ্বন্দ্বই জীৱন আৰু জগত সম্পৰ্কেও ধাৰণা সলনি কৰিলে। গতিকে যুদ্ধোত্তৰ অসমীয়া সাহিত্যৰ ভাৱ-বস্তুৰ সলনি হ'ল। অসমীয়া কবিতাই পশ্চিমৰ অনেক কবিৰ ভাৱবস্তু আৰু ৰূপবস্তুক গ্ৰহণ কৰিলে। পূৰ্বৰ জড় প্ৰকৃতিৰ ৰূপ, ৰস, সৌন্দৰ্য্যক নতুন কবিতাই পৰিহাৰ কৰি মানুহৰ কথা কবলৈ ললে। প্ৰকৃতি জগতৰ সত্য আৰু সৌন্দৰ্য্য উদ্‌ঘাটনৰ বিপৰীতে মানুহৰ মনৰ গহন স্থানত প্ৰৱেশ কৰি জীৱনৰ মৌলিক সত্য আৱিষ্কাৰৰ সন্ধানী অভিযান চলালে। ইয়াৰ বাবে গ্ৰহণ কৰিলে অৰ্থঘন শব্দ, ভাৱঘন প্ৰতীক, স্বচ্ছ মানসচিত্ৰ আৰু এইবোৰৰ প্ৰকাশৰ উপযোগী গতানুগতিকতাবিহীন নতুন নতুন ছন্দ আৰু অলংকাৰ।

দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধই সৃষ্টি কৰা জটিলতাই ৰমণ্যাসিক সাহিত্যৰ ৰঙাল আৱেষ্টনি ভাঙি পেলোৱাৰ পিছত অসমীয়া চুটিগল্পও পশ্চিমৰ আৰ্হিৰে নতুন ৰূপত আত্মপ্ৰকাশ কৰিলে। সমাজৰ শ্ৰেণীবিশেষৰ ভণ্ডামি, শোষণ আৰু নিষ্ঠুৰতাৰ

বিৰুদ্ধে একশ্ৰেণী সামাজিক প্ৰতিবাদধৰ্মী চুটি গল্পৰ সৃষ্টি হ'ল। মাৰ্কিন গল্পকাৰ এড্‌গাৰ এলেন পোৰ গল্পৰদৰেই অসমীয়া গল্পত গ্ৰহণ কৰা হ'ল—কেন্টাচি, প্ৰতীকবাদ আৰু অতিবাস্তৱবাদৰ। সেইদৰে ৰুচী গল্পকাৰ মোপাচাঁৰ গল্পৰ দৰে অসমীয়া গল্পত চিত্ৰিত হ'ল—প্ৰাত্যহিক জীৱনৰ বাস্তৱ ছবি। ৰুছ গল্পকাৰ এণ্টন চেকভৰ গল্পত ইম্প্ৰেচনিজমৰ সহায়েৰে জীৱনৰ প্ৰমূল্য নিৰ্ণয় কৰা হৈছিল মনোবৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভংগীৰে। অসমীয়া চুটি গল্পতো এই পদ্ধতি গৃহীত হ'ল। হলিৰাম ডেকা, মহিমচন্দ্ৰ বৰা, লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাই বাট কাটি দিয়াৰ পিছত অসমীয়া গল্পত—ফ্ৰয়েড, ইয়ুং, হেভ্‌লক এলিচৰ যৌন বিশ্লেষণে অসমীয়া গল্পতো স্বীকৃতি আৰু জনপ্ৰিয়তা আৰ্জন কৰে। আনকি চাৰ্টৰ অস্তিত্ববাদ, কাফ্‌কাৰ মেটামৰফিচচ, জেমচ্ জয়েচৰ চেতনাপ্ৰবাহৰ সাহিত্যাদৰ্শনকো অসমীয়া গল্পত গ্ৰহণ কৰা হ'ল। এইদৰে আধুনিক অসমীয়া চুটিগল্পই ভাৱৰ গভীৰতা আৰু বিস্তৃতিৰ দিশত পশ্চিমীয়া চুটিগল্পৰ লগত সম্পৰ্ক স্থাপন কৰি অসমীয়া গল্প-সাহিত্যৰ দিগ্‌বলয় বহলাই তুলিলে।

আধুনিক অসমীয়া উপন্যাস সাহিত্যয়ো ঠিক চুটিগল্পৰ নিচিনাকৈয়ে বাস্তৱ-জীৱন চিত্ৰণত গুৰুত্ব দিলে। ঈশ্বৰ আৰু দৈৱৰ প্ৰভাৱৰ বিপৰীত সমাজ-মনঃস্তত্ত্বৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰি জীৱনৰ ন ন সত্য উদ্‌ঘাটনৰ চেষ্টা চলোৱা হ'ল অসমীয়া উপন্যাসত। এমিলজোলা আৰু গাষ্টভ ফ্লবাৰ্টৰ বাস্তৱ জীৱন আৰু সৃষ্টিশীল সাহিত্যত প্ৰতিফলিত জীৱনৰ সমাহাৰ সাধন যিদৰে সম্ভৱ হৈছিল; অসমীয়া উপন্যাসতো ঠিক সেইদৰে বাস্তৱ জীৱনকে শিল্পৰূপদি উপন্যাসত চিত্ৰিত কৰা হ'ল। আনকি আলবেয়াৰ মোৰাভিয়াৰ নগ্নজীৱন চিত্ৰণৰ মাজেদি জীৱনৰ মৌলিকতা প্ৰকাশৰ কৌশলকো অসমীয়া উপন্যাসে গ্ৰহণ কৰিলে।

আধুনিক অসমীয়া চুটি গল্প আৰু উপন্যাসত পশ্চিমৰ বিবোৰ সাহিত্যাদৰ্শ গ্ৰহণ কৰা হ'ল; ইয়াৰ বহুবোৰ আদৰ্শ অসমৰ ৰক্ষণশীল সমাজৰ বাবে আচহুৱা আদৰ্শ। অথচ ফ্ৰয়েডৰ যৌনমনঃস্তত্ত্ব, চাৰ্ত্ৰৰ অস্তিত্ববাদ, কাফ্‌কা আৰু কেমুৰ ঈশ্বৰবিমুখী মতবাদ, মোৰাভিয়াৰ নগ্ন জীৱন-চিত্ৰণৰ দৰে সাহিত্যাদৰ্শই অসমীয়া সাহিত্যত স্বীকৃতি আৰু জনপ্ৰিয়তা আৰ্জন কৰিছিল। ইয়াৰ কাৰণ কেৱল মাথোন এইটোৱেই নহয় যে, যুদ্ধোত্তৰ যুগত অসমত পাশ্চাত্য জীৱনাদৰ্শ আৰু সাহিত্যাদৰ্শক গ্ৰহণ কৰা হৈছিল। আচলতে

যুদ্ধোত্তৰ যুগত অসমত উচ্চ-শিক্ষানুষ্ঠানৰ বিস্তাৰ আৰু শিক্ষাৰ সম্প্ৰসাৰণৰ বাবেই পশ্চিমৰ এই আদৰ্শবোধক লেখক আৰু পাঠকে উভয়ে গ্ৰহণ কৰা নাছিল। একাধিক কাৰণৰ ভিতৰত ইয়ো এটা কাৰণ নাখোন। প্ৰকৃততে- ক'বলৈ গলে যুদ্ধই যি বিপৰ্য্যয়ৰ সৃষ্টি কৰিলে ; সিয়ে আমাৰ প্ৰাচীন ধ্যান-ধাৰণা, সংস্কাৰ আৰু প্ৰাচীন মূল্যবোধৰ বহুখিনি ভাঙি চুৰমাৰ কৰিলে। দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধই জীৱনৰ প্ৰতি নতুন আৰু আচহুৱা দৃষ্টিভঙ্গীৰ জন্ম দিয়াৰ বাবেই পশ্চিমৰ সাহিত্যাদৰ্শক অসমীয়া লেখক আৰু পাঠকে সহজে গ্ৰহণ কৰিব পাৰিছিল। কাৰণ অস্তিত্ববাদ, মেটাফৰকচিচ, এব্চাৰডিটি আৰু যৌন মনোবিজ্ঞানৰ দৰে অসমৰ ঐতিহ্য-বিমুখী পশ্চিমীয়া সাহিত্যাদৰ্শ গ্ৰহণ কৰিব পৰাকৈ অসমৰ লেখক পাঠকৰ মানসিক প্ৰস্তুতি গঢ়লৈ উঠিছিল। এনে এটা উন্মুক্ত মানসিক বাতাবৰণ গঢ়লৈ উঠাৰ বাবেই আধুনিক অসমীয়া গল্প আৰু উপন্যাসৰ ভাব-বস্তুৱে গভীৰতা আৰু বিশালতা অৰ্জন কৰিলে।

গল্প আৰু উপন্যাসৰ দৰেই যুদ্ধোত্তৰ অসমীয়া নাটকতো বিষয়বস্তু, ভাব-বস্তু আৰু ৰূপবস্তুৰ ৰূপান্তৰ ঘটিল। কিন্তু অন্তৰ্মুখিন দৃষ্টিভঙ্গীৰে জীৱনৰ গহন স্থানত প্ৰবেশ কৰি জীৱনৰ মৌলিক সত্য আৱিষ্কাৰৰ চেষ্টা কৰা হলেও অসমীয়া নাটকত যৌন-জীৱনৰ মুক্ত প্ৰকাশ দেখুওৱা নহ'ল। নাটক যিহেতু দৃশ্যকাব্য ; সেইবাবেই সামাজিক ৰুচিবোধ আৰু শালীনতাৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখিয়েই যৌন জীৱনৰ মুক্ত প্ৰকাশ নাটকত গ্ৰহণ কৰা নহ'ল। কিন্তু পশ্চিমৰ নানান ভাবাদৰ্শক অসমীয়া নাটকে গ্ৰহণ কৰিলে। চেক্সপীয়েৰৰ নাট্যবৈশিষ্ট্যক গ্ৰহণ কৰা হ'ল বহুত আগতেই। জোনাকী যুগতে 'কমেডী অৱ এৰ'ৰচ্'ৰ অনুবাদেৰে প্ৰাচীন নাট্যৰীতিৰ বিপৰীতে চেক্সপীয়েৰৰ নাট্যৰীতিক গ্ৰহণ কৰা হ'ল অসমীয়া নাটকত। ইয়াৰ পিছত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অসমীয়া নাটকে পাশ্চাত্য নাট্য-সাহিত্যৰ ভাববস্তুক অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যত আপোন আপোন লগাকৈ সজাই-পৰাই তুলিলে। আগতেই এষাৰ কথা কোৱা হৈছে যে, আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যত পশ্চিমীয়া সাহিত্যাদৰ্শৰ প্ৰভাৱ থাকিলেও পশ্চিমীয়া সাহিত্যৰ দৰে নতুন ৰুচিৰ সাহিত্য সৃষ্টি হ'ব পৰাকৈ অসমত এটা বৌদ্ধিক বাতাবৰণ গঢ়লৈ উঠিছিল। সেইবাবেই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ হাতত-কাব্যিক নাটক 'শোণিত কুঁৱৰী' ৰচনা হৈছিল। এই বিষয়ত ড° মহেন্দ্ৰ বৰাই অতি দৃঢ়তাৰে এষাৰ কথা কৈছে—"তেওঁৰ (জ্যোতিপ্ৰসাদৰ) কৈশোৰ আৰু-

যৌৱনৰ বয়ঃসন্ধিৰ সৃষ্টি "শোণিত কুঁৱৰী" জাতীয় নাট্য-পৰম্পৰাত ৰচিত এখন সাৰ্থক 'সপোন নাটক'। অথবা ক'ব পাৰি, প্ৰায় এটা দশকৰ পাছতহে ইউৰোপীয় ৰঙ্গমঞ্চত ভুমুকি মৰা "কাব্যকল্প নাটক" (Poetic Drama)ৰ আগলি বতৰা।" এই গৰাকী প্ৰতিভাধৰ নাট্যকাৰৰ হাতত ইবচেন আৰু গলচৱাৰ্থিৰ নাট্যৰীতিয়ে অসমীয়া নাটকত ঠাই পাইছি। ঠিক সেইদৰে এই গৰাকী নাট্যকাৰৰ নাটকত মেটাৰলিঙ্ক, আৰ্ণল্ড বেনেট, এডৱাৰ্ড নবলক আদি অনেক নাট্যকাৰৰ নাট্যাদৰ্শই ভুমুকি মাৰিছেহি। তদুপৰি অস্তিত্ববাদ, প্ৰতীক-বাদ আৰু এবচাৰ্ড আদৰ্শও আধুনিক অসমীয়া নাট্যসাহিত্যত জনপ্ৰিয় হৈ উঠিছে। অৰুণ শৰ্মা, অখিল চক্ৰৱৰ্তী, আলি হাইদৰৰ অগতানুগতিক নাটক-সমূহে যি জনপ্ৰিয়তা আৰ্জন কৰিছে, তাৰ মূলত পশ্চিমীয়া শিক্ষাৰ অৱদানৰ কথা মানিলৈও ক'ব লাগিব যে, আধুনিক যুগৰ জটিল মানসিকতায়ো এইশ্ৰেণী নাটকৰ ভাৱবস্তু আৰু ৰসতত্ব উপলব্ধি কৰাত যথেষ্ট সহায় কৰিছে।

আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ পটভূমিক গভীৰ আৰু বিস্তীৰ্ণ ৰূপদান কৰাত সৃষ্টিশীল সাহিত্যৰ উপৰিও সমালোচনা সাহিত্যৰ ভূমিকাও নিঃসন্দেহে মানি ল'ব লাগিব। যুদ্ধপূৰ্ব কালতে জন্মলাভ কৰা জোনাকী, আৱাহন, ৰামধেনু আদি অনেক আলোচনীৰ পাতত দেশ-বিদেশৰ নানান সাহিত্যাদৰ্শৰ আলোচনাই প্ৰধান ঠাই পাইছিল। এনে আলোচনাই অসমীয়া লেখক আৰু পাঠকৰ জ্ঞান আৰু ৰুচিবোধৰ দিগন্ত সুদূৰ প্ৰসাৰী কৰি তোলাত যথেষ্ট বৰঙণি যোগাইছিল। গতিকে আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ পটভূমি ৰচনাত সৃষ্টিশীল সাহিত্যৰ সমানে সমালোচনা সাহিত্যয়ো কৃতিত্বৰ দাবী কৰিব পাৰে।

আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যই পূব-পশ্চিম উভয়কে সামৰিব পৰাকৈ বিশালতৰ অৱস্থা আৰু মৰ্য্যাদা লাভ কৰাৰ গুৰিতে যি কেইটা দিশৰ বিষয়ে কোৱা হ'ল; ইয়াৰ লগতে ভাৰতৰ স্বাধীনতা আন্দোলনৰ ভূমিকাৰ বিষয়েও নক'লে নহয়। স্বৰাজ আন্দোলনে অসমৰ লেখক আৰু পাঠকৰ মনত এটা আলোড়ন তুলিছিল আৰু সেইবাবেই বিংশ শতিকাৰ চতুৰ্থ দশক পৰ্য্যন্ত স্বদেশপ্ৰেম-প্ৰধান সাহিত্য ব্যাপক হাৰত ৰচনা হৈছিল। কিন্তু বিংশ শতিকাৰ প্ৰথমাৰ্দ্ধৰ কালছোৱাৰ ভাৰত তথা অসমৰ জনসাধাৰণৰ মানসিক ধ্যান-ধাৰণাৰ বিচিত্ৰতা লক্ষ্য কৰিব লগীয়া। এইখিনি সময়তে যুদ্ধই আমাৰ পৰম্পৰাগত

ধ্যান-ধাৰণাক বহুখিনি ভিন্নভিন্ন কৰি দিয়াৰ ফলত আমাৰ লেখক আৰু পাঠকৰ একাংশই প্ৰাচীন সংস্কাৰ বা ৰক্ষণশীলতাৰ বিপৰীতে সৈ পাশ্চাত্য মুক্ত জীৱনাদৰ্শক গ্ৰহণ কৰাৰ প্ৰৱণতা পোষণ কৰিলে। এই কাৰণেই ফ্ৰয়েড, ইয়ুং, এলিচৰ যৌনমনঃতত্ত্ব আৰু মোৰাভিয়াৰ নগ্ন জীৱন-চিত্ৰণকো অসমীয়া লেখক আৰু পাঠকে সহজে গ্ৰহণ কৰিব পাৰিলে। অন্যথাই মানিকৰ যৌনমনঃতত্ত্ব প্ৰধান গল্প, উপন্যাস আৰু হোমেন বৰগোহাঁঞিৰ 'সুবালা'ৰ দৰে উপন্যাস অসমীয়া পাঠকে গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰিলেহেঁতেন। কিন্তু এই একেটা শক্তিকাৰ ভিতৰতে বিশেষকৈ দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ সময়তে গান্ধীদৰ্শনেও বহুলভাবে জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰিছিল। একেখিনি সময়তে মাৰ্ক্সৰ বস্তুবাদী দৰ্শনৰ প্ৰভাৱত অসমীয়া লেখকে সমাজত অৰ্থনৈতিক মুক্তি কামনাৰে শোষণহীন সমাজ এখন বিচাৰিছিল আৰু গান্ধীয়ে জাতীয় অৰ্থনৈতিক মুক্তি বিচাৰি জাতীয় অৰ্থনৈতিক কাৰ্য্যসূচী দাঙি ধৰিছিল। দুয়োগৰাকীৰ অৰ্থনৈতিক মুক্তিৰ পথ আৰু মাধ্যম পৃথক; কিন্তু অৰ্থনৈতিক মুক্তিৰ উদ্দেশ্য কিছু একে। মাৰ্ক্সৰ আদৰ্শ সম্পূৰ্ণ বস্তুবাদী আৰু গান্ধীৰ আদৰ্শ ভাৰতীয় ঐতিহ্যনিৰ্ভৰ অধ্যাত্মবাদী।

গতিকে দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ আগে-পিছে এই সময়ছোৱাত বস্তুবাদ আৰু অধ্যাত্মবাদৰ সংঘাত এটা গঢ়লৈ উঠিছিল। অসমীয়া সাহিত্যত এই সংঘাত কেতিয়াবা বস্তুবাদ আৰু অধ্যাত্মবাদৰ মাজত, কেতিয়াবা ৰক্ষণশীলতা আৰু উদাৰনৈতিকতাৰ মাজত, কেতিয়াবা প্ৰাচীন আৰু অৰ্বাচীনৰ মাজত বা ঐতিহ্য আৰু আধুনিকতাৰ মাজত প্ৰকট হৈ উঠিছিল। প্ৰাচীন আৰু অৰ্বাচীনৰ দ্বন্দ্ব বামধেনুৰ পাতত হোমেন বৰগোহাঞিৰ দৰে লেখকে 'হাতী' নামৰ গল্পত অতি দক্ষভাবে প্ৰকাশ কৰিছিল। সি যি কি নহওক এই বৈপৰীত্যৰে দ্বন্দ্বমুখৰ সময়ছোৱাত আন দুগৰাকী লেখকৰ ভাৱাদৰ্শই অসমীয়া সাহিত্যক বহুখিনি দিগ্‌দৰ্শন কৰাব পাৰিছিল। এই দুগৰাকী লেখকৰ এগৰাকী সুদূৰ দূৰণিৰ ইলিয়ট আৰু আনগৰাকী চুবুৰীয়া দেশৰ ৰবীন্দ্ৰনাথ। এই দুয়োগৰাকী লেখকৰ ঐতিহ্য আৰু আধুনিকতাৰ অপূৰ্ব আৰু অভিন্ন সমাহাৰে আমাৰ লেখকবো বহুতৰে দৃষ্টি স্বচ্ছ আৰু স্পষ্ট কৰি তুলিছিল। হেমবৰুৱা আৰু নৱকান্ত বৰুৱাৰ লগতে আৰু ভালেকেইজন কবিৰ কবিতাত ঐতিহ্য আৰু আধুনিকতাৰ সমাহাৰ সাধন কৰা হ'ল আৰু লাহে লাহে ই গল্প, উপন্যাসলৈও সম্প্ৰসাৰিত হবলৈ ল'লে।

বিংশ শতিকাৰ প্ৰথমাৰ্দ্ধৰ অসমীয়া সাহিত্যত আৰু এটা আন্দোলনে বেছ জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰিছিল। গান্ধীৰ স্বৰাজ আন্দোলনৰ উদ্দেশ্য কেৱল ৰাজনৈতিক মুক্তিয়েই নহয়। গান্ধীৰ মুক্তিৰ আদৰ্শ আছিল—জাতিৰ সৰ্বাত্মক মুক্তি। গতিকে ৰাজনৈতিক মুক্তিৰ বাবে কৰা গান্ধীৰ আন্দোলনত অৰ্থনৈতিক মুক্তিৰ বাণী আৰু কাৰ্য্যসূচী বিশদে জড়িত হৈ আছিল; ঠিক সেইদৰে নাৰী-মুক্তিৰ বাণী আৰু কাৰ্য্যসূচী ৰূপায়ণৰো চেষ্টা কৰা হৈছিল। কিন্তু অসমত শিক্ষা বিস্তাৰৰ লগে লগে পশ্চিমৰ অন্যান্য আদৰ্শই অসমীয়া জনমানসত প্ৰৱেশ কৰাৰ দৰেই সাহিত্যৰ মাজেদি হলেও ইবচেনৰ মুক্তনাৰী আৰু উইলিয়াম গডউইনৰ "মানৱাধিকাৰ" আৰু মেৰী ওলচ্টেনক্ৰেফ্টৰ "নাৰীৰ অধিকাৰ"ৰ বাণীয়ে অসমীয়া লেখক আৰু পাঠকৰ মন স্পৰ্শ কৰেছি। সি যি কি নহওক আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যত নাৰীমুক্তিৰ পথ আৰু আদৰ্শ পাশ্চাত্য নাৰীৰ আৰ্হিত নিৰ্ণয় কৰা; প্ৰাচ্যৰ আদৰ্শ নাৰীৰ আৰ্হিত নাৰীমুক্তিৰ পথৰ নিৰ্দেশ আধুনিক সাহিত্যত দাঙি ধৰা হোৱা নাই। যুদ্ধপূৰ্বকালীন ৰজনীকান্ত বৰদলৈ প্ৰমুখ্যে অতি কম সংখ্যক দুই-এজন লেখকৰ হাতত মাথোন ভাৰতীয় ঐতিহ্যৰ ভেটিত দুই-এটি নাৰী চৰিত্ৰৰ মাজেদি নাৰী মুক্তিৰ চেতনা প্ৰকাশলৈ অনা হৈছে।

বিংশ শতিকাত অসম তথা ভাৰতত আধুনিক বস্তুবাদী বিজ্ঞানৰ প্ৰত্যক্ষ প্ৰভাৱ পৰাৰ ফলত সমাজখনৰপৰা অযৌক্তিক ধাৰণাবোৰৰ মূল্য নোহোৱা হৈ আছিল। যুক্তিবাদী চিন্তা আৰু বস্তুনিৰ্ভৰ সত্যৰ প্ৰতি মানুহৰ মন স্বাভাৱিকতে আকৰ্ষিত হৈছে। গতিকে আধুনিক সাহিত্যত বাস্তৱতাবিহীন সুদূৰপ্ৰসাৰী কল্পনাৰ বিপৰীতে বাস্তৱভিত্তিক কল্পনাৰ আৰু কাল্পনিক ধাৰণাৰ বিপৰীতে যুক্তিনিৰ্ভৰ প্ৰমাণে প্ৰাধান্য লাভ কৰিবলৈ লগে। তদুপৰি জীৱনৰ মৌলিক সত্য অনুসন্ধানতো বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গী আৰু বিশ্লেষণক গ্ৰহণ কৰা হ'ল আধুনিক সাহিত্যত। আধুনিক অসমীয়া কবিতাত নৱকান্ত বৰুৱা, হৰি বৰকাকতিয়ে বিজ্ঞানৰ দৃষ্টিৰে জীৱনৰ সত্য অনুভূতি কিছুমানৰ কাব্যিক প্ৰকাশ কৰাৰ চেষ্টা কৰে। সেইদৰে সৌৰভকুমাৰ চলিহাই আৰু দুই-এজন গল্পকাৰেও বিজ্ঞানৰ যুক্তিবাদী দৃষ্টিৰে গল্প ৰচনা কৰি বিজ্ঞানক সাহিত্যকলাৰ সৈতে জড়িত কৰাৰ চেষ্টা কৰা দেখা যায়। সৃষ্টিশীল সাহিত্যৰ উপৰিও আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যত শিশু-সাহিত্যৰপৰা আৰম্ভ কৰি বিজ্ঞান বিষয়ক প্ৰবন্ধ আৰু গ্ৰন্থ

ৰচনাই ব্যাপকতা লাভ কৰিছে। সাহিত্যত বিজ্ঞান আৰু বৈজ্ঞানিক যুক্তিবাদক গ্রহণ কৰাৰ প্রতি আগ্রহ ক্রমশঃ বৃদ্ধি হোৱাটো বিশেষ বাঞ্ছনীয়; সেইদৰে কেৱল শৈল্পিক নিৰাতঙ্কতা নষ্ট আৰু তাৰই সাহিত্যৰ শিল্পমূল্যক গ্রাস কৰাটো অবাঞ্ছনীয়। আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ একাংশত যুক্তিবাদ আৰু সামাজিক প্রতিবাদৰ উচ্ছ্বাসে কলাৰ মূল্যক অস্বীকাৰ কৰিব খোজা দেখা গৈছে। এনে লক্ষণ নিতান্ত অশুভ। অৱশ্যে শিল্পগুণ আৰু আধুনিকতা, মৌলিক সত্য আৰু সৃজনীশীল কল্পনাৰ কলাত্মক সমন্বয়েৰে আধুনিক অসমীয়া সাহিত্য ঐশ্বৰ্য্যবান হৈ আহিছে—এই কথাও সত্য।

ৰজনীকান্ত বৰদলৈৰ উপন্যাসৰ এটি উজ্জ্বল দিশ

অসমীয়া উপন্যাসৰ বুৰঞ্জীত যাৰ নাম সোণালী আখৰেৰে লেখা আছে, সেইজন ঔপন্যাসিক ৰজনীকান্ত বৰদলৈৰ উপন্যাস জনপ্ৰিয় হৈছিল দুটা কাৰণত। তেওঁৰ সময়ৰ দ্বন্দ্বমুখৰ বিচ্ছিন্ন পৰিস্থিতিৰ সীমামুৰলিত থিয় হৈ বৰদলৈয়ে উপন্যাসৰ সময় বুটলি আনিছিল ঐতিহ্যপূৰ্ণ অতীতৰ বুকুৰপৰা। বুৰঞ্জীৰ সময়খিনিক প্ৰত্যয়জনকভাৱে আধুনিক উপন্যাসত সজাই তুলিব পাৰিছিল বাবেই বৰদলৈৰ উপন্যাস ইমান জনপ্ৰিয়। বৰদলৈৰ উপন্যাসৰ জনপ্ৰিয়তাৰ দ্বিতীয় এটা কাৰণ আছে। সেইটো হ'ল তেওঁৰ উপন্যাসৰ গোটাদিয়েক অমৰ নাৰী চৰিত্ৰ। বৰদলৈৰ উপন্যাসৰ উজ্জ্বলতাৰ এই দ্বিতীয় দিশটোকেই আলোচনাৰ বাবে গ্ৰহণ কৰা হৈছে।

বৰদলৈৰ উপন্যাস সংখ্যাত নখন হলেও জনপ্ৰিয়তা আৰ্জন কৰিবপৰা উপন্যাস—'মিৰিজীয়ৰী', 'মনোমতী', 'ৰঙ্গিলী' আৰু 'ৰহদৈ লিগিৰী' এই চাৰিখনহে। ইয়াৰ ভিতৰতো মিৰিজীয়ৰীৰ আকৰ্ষণ চৰিত্ৰৰ বৈচিত্ৰৰ বাবে নহয়; আমাৰ চিৰ পৰিচিত এখন সমাজৰ চিত্ৰময় প্ৰকাশৰ বাবেহে। কিন্তু বাকী তিনিওখন উপন্যাসৰ উজ্জ্বলতা আৰু জনপ্ৰিয়তাৰ মূলত চাৰিটা নাৰী চৰিত্ৰ—ৰহদৈ লিগিৰী, ৰঙিলী, পদুমী আৰু পমীলা। এই চাৰিওটা নাৰীচৰিত্ৰ যদিও অতীতৰ বুকুৰপৰা বুটলি অনা, অথাপি এই কেওটা চৰিত্ৰই অতীত আৰু বৰ্তমান উভয়কালৰ নাৰীৰ চৰিত্ৰগত বৈশিষ্ট্য বহন কৰি আছে। বৰদলৈৰ নাৰী চৰিত্ৰকেইটাই পাঠকৰ মনত সামন্ত আৰু ৰমণ্যাসিক এই উভয় যুগৰ নাৰীৰ ধাৰণা এটা দিব পাৰিছে। সৃষ্টিশীল সাহিত্যৰ চৰিত্ৰ হিচাপে বৰদলৈৰ এই চাৰিটা নাৰী চৰিত্ৰ এই কাৰণেই সফল।

বৰদলৈৰ 'ৰহদৈ লিগিৰী' উপন্যাসৰ ৰহদৈ এনে এটি নাৰী চৰিত্ৰ, য'ত চিৰন্তন নাৰী মন আৰু আপোন যুগৰ বৈশিষ্ট্য প্ৰকাশিত হৈছে। উপন্যাসখনৰ কাহিনীত ৰহদৈৰ প্ৰথম প্ৰবেশ আৰু তাইৰ প্ৰথম পৰিচয় বিশেষ তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ। ৰহদৈক পাঠকে প্ৰথম লগ পায় মতাম'হ বৰীয়া এজনী গাঁৱলীয়া গাভৰু ৰূপে। মতাম'হ ৰখোতে ম'হৰ পানী খুৱাওঁতেই দয়াৰামৰ লৈতে প্ৰণয়পাশত বান্ধ খায়। পথাৰে পথাৰে মতাম'হ ৰখা ৰহদৈক পাঠকে বিহুনাচ আৰু বিহুনাচৰু

পাকৈত হোৱাৰী হিচাপেও নাম পায়। কিন্তু ৰহদৈৰ ৰূপ যৌৱন আৰু বিহুনাচৰ কুশলতাই তাইৰ কাল হ'ল। ৰজা চন্দ্ৰকান্তৰ চকুত পৰিল। ফল-স্বৰূপে ৰহদৈ হ'ব লগা হ'ল ৰজাৰ লিগিৰী। ৰহদৈৰ ৰূপৰ চকুমকনিত মোহ গৈ ৰজা চন্দ্ৰকান্তই লিগিৰী ৰহদৈক সকৰাণী কৰিবৰ মনেৰে ৰাঙলী বাহৰত ৰাখিলেগৈ। পিছে ঘটনাক্ৰমে ৰহদৈৰ প্ৰেমিক দয়াৰামে বেজৰ ছদ্মবেশত ৰাঙলী বাহৰত প্ৰৱেশ কৰি ৰহদৈৰ সৈতে প্ৰেমালাপ কৰাৰ সুচল উলিয়াই লৈছিল। এওঁলোকৰ গোপন প্ৰণয় সদৰি হোৱাত পিঠিত চমতাৰ কোব খাই দয়াৰাম নিৰ্বাসিত হ'ল আৰু আনপিনে ৰাজমাৱে ৰহদৈক উপহাৰ স্বৰূপে ৰূপসিং চুবেদাৰক দিবলৈ ঠিক কৰিলে। কিন্তু প্ৰেম-প্ৰণয়ত দৃঢ়মনা ৰহদৈয়ে নাৰীৰ পৱিত্ৰতা নষ্ট হোৱাৰ আগতেই আত্মহত্যাৰ চেষ্টা কৰিলে।

ৰহদৈৰ এই আত্মহত্যাৰ চেষ্টাৰ পিছৰ পৰাহে চৰিত্ৰটোৱে বৰ্ণাঢ্য বৈশিষ্ট্যৰে আত্মপ্ৰকাশ কৰিছে। প্ৰথম অৱস্থাত দেখা যায়, ৰজা চন্দ্ৰকান্তৰ অন্তৰত ৰহদৈৰ প্ৰতি গভীৰপ্ৰেম আৰু আনকালে ৰহদৈৰ আকৰ্ষণ দয়াৰামৰ প্ৰতি। দয়াৰামৰ ওচৰৰপৰা কাঢ়ি আনি ৰজা চন্দ্ৰকান্তই ৰহদৈৰ ওচৰত নিৰন্তৰ প্ৰেম নিবেদন চলাই থাকিল। ৰহদৈক আপোন কৰি ল'বৰ বাবে ৰজাই বাৰম্বাৰ প্ৰস্তাৱ আগবঢ়ালে। শেহত ৰজা চন্দ্ৰকান্তৰ প্ৰস্তাৱত ৰহদৈয়ে সন্মতি দিবলৈ প্ৰস্তুত হ'ল ; যদিহে দুটা চৰ্ত ৰজাই পূৰণ কৰিব পাৰে। প্ৰথম চৰ্ত হ'ল— দয়াৰামে যদি সন্মতি দিয়ে অথবা দয়াৰামৰ যদি মৃত্যু হয় তেতিয়া ৰহদৈৰ কোনো আপত্তি নাই। কিন্তু লগে লগে এইকথাও সকিয়াই দিয়া হ'ল যে, যদিহে দয়াৰামক হত্যা কৰা হয় ; তেনেহলে তায়ো আত্মহত্যা কৰিব। দ্বিতীয় চৰ্তটো হ'ল—ৰজা যিহেতুকে বিবাহিত, গতিকে একেটা কাৰেঙতে ৰাণীৰে সৈতে থাকি তাই সতিনী খাটিব নোৱাৰিব। এই দুটা চৰ্ত আগবঢ়াই ৰহদৈয়ে ৰজাৰ নিজৰ সৰ্বশেষ সিদ্ধান্ত জনাই দিলে। এই দুটা চৰ্তৰ মাজেদি প্ৰকাশিত হ'ল ৰহদৈৰ চৰিত্ৰৰ বৈচিত্ৰ্য। দয়াৰামৰ প্ৰতি থকা প্ৰেমৰ গভীৰতা ইমানেই বেছি যে, দয়াৰামক যদি হত্যা কৰা হয় ; তেনেহলে তায়ো আত্মহত্যা কৰিব। এয়া প্ৰেমৰ ক্ষেত্ৰত ৰহদৈৰ দৃঢ়তা। কিন্তু দ্বিতীয় চৰ্তই এই দৃঢ়তাক ঘূৰণী-কুঁৱলী কৰি পেলায়। এই দুয়োটা চৰ্তই একালে প্ৰদৰ্শন কৰে চঞ্চলতা আৰু আনকালে দেখুৱাই প্ৰেমত গভীৰ দৃঢ়তা আৰু ৰহস্য। এইখিনিতেই ৰহদৈ চৰিত্ৰৰ ৰহস্যময় বিচিত্ৰতা দৃষ্টিগোচৰ হয়।

উপন্যাসখনৰ প্ৰথম খণ্ডত বহদৈ এগৰাকী প্ৰেমিকা। বহদৈয়ে প্ৰেমৰ পূৰ্ণতাৰ মাজেদি জীৱনৰ পৰিপূৰ্ণ সফলতা বিচাৰিছিল। কিন্তু বিফল হ'ল। গতিকে দ্বিতীয়খণ্ডত বহদৈয়ে এটা পৃথক দৃষ্টিভঙ্গীৰে জীৱনৰ এটা স্বকীয়া গতিদান কৰি সফলতা'ৰ শিখৰত উঠিব খুজিলে। যি প্ৰেমে জীৱনৰ পূৰ্ণতা দিব নোৱাৰিলে, সেই প্ৰেমৰ প্ৰতি বহদৈৰ বিতৃষ্ণা আহিল। তাৰ কাৰণ বিশ্লেষণ কৰি জানিব পাৰিলে—হৰিণাৰ মাংসই বৈৰী হোৱাৰ দৰেই তাইৰো ৰূপ যৌৱনেই প্ৰেমৰ পূৰ্ণতাপ্ৰাপ্তিত বাধা জন্মালে। গতিকে শৰীৰৰ ৰূপযৌৱনক দলিয়াই গ্ৰহণ কৰিলে যৌৱন উৱলি যোৱা এটা বিকৃত শৰীৰ। ইয়াৰবাবে আশ্ৰয় ললে তান্ত্ৰিক সাধনাৰ। বহদৈৰ বিচিত্ৰতা এইখিনিতেই যে, চৰিত্ৰটোৰ এটা গতিধৰ্মিতা আছে। কাৰণ উপন্যাসৰ প্ৰথমখণ্ডত যৌৱনসুলভ যি চপলতা, সেই চপলতাই গতিৰ মাজেদি আহি শেষৰ ফালে স্থিৰ হৈ পৰিছে আৰু সেই শান্ত সমাহিত স্তৰটোৰ পৰাই গুৰুগম্ভীৰ গতি এটাৰ আৰম্ভ হৈছে। বহদৈ চৰিত্ৰই নাৰীৰ চিৰাচৰিত এটি স্বভাৱৰ বিপৰীতে গৈ চমক খুৱাই দিলে। অফুৰন্তৰূপ আৰু তল্‌মল্‌ যৌৱনৰ প্ৰতি নাৰীৰ সম্মোহন অতি গভীৰ। যাৰ-বাবে নাৰীয়ে ৰূপ যৌৱনৰ বৰ্দ্ধন আৰু ৰক্ষাৰ বাবে নিৰন্তৰ যত্ন কৰে। এই ক্ষেত্ৰত বহদৈয়ে ব্যতিক্ৰম মানসিকতাৰ প্ৰকাশেৰে নিজকে ৰহস্যময় কৰি তুলিলে।

উপন্যাসখনৰ তিনিটা খণ্ডত বহদৈয়ে তিনিটা স্তৰ অতিক্ৰম কৰি জীৱনৰ পৰিপূৰ্ণতা প্ৰদৰ্শন কৰিছে। প্ৰথমখণ্ডত ৰূপযৌৱনে উথলাই তোলা প্ৰেমৰ উন্মাদনা আৰু দ্বিতীয়খণ্ডত প্ৰেমৰ পূৰ্ণতাত বাধাদান দিয়া ৰূপযৌৱনৰ প্ৰতি বিতৃষ্ণাত তান্ত্ৰিক যুগসাধনা, তৃতীয়খণ্ডত কৃষ্ণদাসী ৰূপত স্বদেশ আৰু স্বজাতিৰ মঙ্গলসাধনাত জীৱন উৎসৰ্গা; এয়ে বহদৈৰ জীৱনৰ পৰিবৰ্তিত গতি। বহুতে ক'ব খোজে, বহদৈ লিগিৰী উপন্যাস প্ৰথম খণ্ডতেই সম্পূৰ্ণ আৰু সমাপ্ত হৈছে; বাকী দুটাখণ্ড অতিৰিক্ত ভাৱ মাথোন। কিন্তু সিয়ে হোৱা হলে উপন্যাসখনত বহদৈ চৰিত্ৰই আকৰ্ষণীয় সকলো বৈশিষ্ট্যই হেৰুৱাই পেলালেহেঁতেন। চৰিত্ৰৰ পূৰ্ণতা, নাৰীচৰিত্ৰ হিচাপে আপোচবিহীন দৃঢ়তা, সমাজৰ প্ৰতি নিজৰ দায়িত্ববোধ, এই সকলোখিনিৰ প্ৰকাশেৰে বহদৈ চৰিত্ৰৰ উজ্জ্বলতা বৃদ্ধি কৰাত পিছৰ দুটা খণ্ডই যথেষ্ট সহায় কৰিছে। তৃতীয় খণ্ডত বহদৈয়ে কৃষ্ণদাসীৰূপত বৈষ্ণৱধৰ্মৰ ঈশপ্ৰেমৰ বাণী আৰু লগতে অসমৰ আসন্ন বিপদৰ সংকেত দি জনসাধাৰণক

সফিয়াই ফুৰিছে। উপন্যাসখনৰ শেহৰখণ্ডত কৃষ্ণদাসীৰূপে বহুদৈয়ে ঔপন্যাসিক বৰদলৈৰ আদৰ্শনাৰীৰ যথাৰ্থৰূপটো প্ৰকাশ কৰিছে অতি সফলভাৱে। কৃষ্ণদাসী দেখাত বৈষ্ণৱধৰ্ম প্ৰচাৰিকা ; কিন্তু তাৰ লগে লগে মানৱ কল্যাণ সাধন আৰু জাতীয় সমস্যাৰ প্ৰতি স্বদেশৰ জনগণলৈ সকিয়নি—এই সকলোখিনি কাৰ্য সমাপন কৰিছে। ধৰ্ম কেৱল নিজে পালন কৰিব লগীয়া নীতি নহয় ; ই ব্যক্তি আৰু জাতিক মহৎ কৰি তোলাৰ মাধ্যমহে। এই আদৰ্শকে বহুদৈয়ে প্ৰদৰ্শন কৰিলে কাৰ্যৰে। এইখিনিতে আৰু এবাৰ কথা মন কৰিবলগীয়া যে, উপন্যাসৰ শেহৰ খণ্ডত বহুদৈয়ে বৈষ্ণৱী ৰূপত অসমৰ ইমুৰৰপৰা সিমুৰলৈ ঘুৰি ফুৰোঁতেই হঠাৎ দয়াৰামক লগ পায় যদিও প্ৰেমাসক্তিৰ পৰিবৰ্তে হয়ো ভগৱৎ প্ৰেমী, জনকল্যাণকামী সৎসঙ্গী স্বৰূপেহে আত্মপ্ৰকাশ কৰে। উপন্যাসখনত প্ৰথমখণ্ডত যি সম্মোহনেৰে তেওঁলোক দুয়ো বান্ধ খাইছিল, তাৰ পৰিণতিত তেওঁলোকৰ মিলন নহ'ল। মিলন সম্ভৱ হৈ উঠিল তেতিয়াহে ; যেতিয়া তেওঁলোকৰ প্ৰেমে ব্যক্তিপ্ৰেমৰ সীমা চেৰাই গৈ স্বদেশ আৰু ভগৱৎ প্ৰেমৰ বিশালতৰ সীমা চুলেগৈ। মন, দৃষ্টিভঙ্গী আৰু কাৰ্যৰ বিবৰ্তনৰ মাজেদি নিজকে উচ্চৰ পৰা উচ্চতৰলৈ, মহতৰ পৰা মহত্তৰলৈ নি প্ৰকাশ কৰিব পৰাতেই বহুদৈ চৰিত্ৰৰ সফলতা। বহুদৈক গ্ৰহণ কৰা হৈছে ইতিহাসকালীন এটা পৰিস্থিতিৰ পৰা। গতিকে ইতিহাসৰ যুগৰ বাতাবৰণ আৰু সমস্যাৰ মাজেদিয়েই বহুদৈ আগবাঢ়ি আহিছে। কিন্তু বহুদৈ সৃষ্টি হোৱা সময়ছোৱা অসমীয়া সাহিত্যত ৰমণ্যাসিক ঢল বোৱাৰ সময়। গতিকে বহুদৈত ৰমণ্যাসিক নাৰী চৰিত্ৰৰ চকচকীয়া পোহৰখিনিও ফুটি উঠিছে। যিটো গতিপথেৰে বহুদৈৰ চৰিত্ৰ অগ্ৰসৰ হৈছে ; নানান সংঘাতে সেই পথত কেইবাটাও ভাঁজৰ সৃষ্টি কৰিছে আৰু ভাঁজটোৰে প্ৰতি বহুদৈয়ে নতুন মন নতুন চিন্তা আৰু কাৰ্যৰে নিজকে পোহৰলৈ আনিছে। এনে নতুনৰূপে নিজকে গতি চঞ্চল কৰি তুলিব পৰা বাবেই বহুদৈ সফল আৰু জনপ্ৰিয় চৰিত্ৰ হিচাপে বৰদলৈৰ উপন্যাস সাহিত্যত জিলিকি আছে।

বৰদলৈৰ বহুদৈ লিগিৰীৰ নিচিনাকৈয়ে ৰঙিলী উপন্যাসখনো অসম বুৰঞ্জীৰ পটভূমিতে ৰচনা কৰা। কিন্তু বহুদৈ আৰু ৰঙিলীৰ সমস্যা আৰু দ্বন্দ্ব একে নহয়। ৰঙিলী সকলো সময়তে বাণ্ঢালী ছোৱালী। আহোম যুগত অসমীয়া নাৰীৰ যি স্বাধীনতা, সামাজিক মৰ্যাদা আৰু সামাজিক দায়িত্বশীলতা এই সকলোখিনি

প্ৰকাশ কৰিব পৰাকৈ ৰঙিলী প্ৰকাশিত হৈছে অতি সফলতাৰে। থিয়নাক বিহুনাচৰপৰা আৰম্ভ কৰি ঘৰুৱা কামবনলৈকে ৰঙিলী সকলোতে সমানে পাৰ্গত। পথাৰৰ মাজৰ বিহুতলীত সকলোৰে মন মুহিব পৰা নাচনী ৰঙিলী ঘৰুৱা কাম-বনত যিদৰে নিপুণা, সেইদৰে সমকালীন ৰাজনৈতিক কাৰ্যকলাপৰ প্ৰতিও সচেতনা।

ৰঙিলী চৰিত্ৰত এটা গতি আছে আৰু এই গতিত কিছুমান বৈশিষ্ট্য ৰক্ষা কৰা হৈছে; যাৰ বাবে বাৎচালী ৰঙিলীয়ে এক গাম্ভীৰ্য্যৰ মাজত নিজক প্ৰকাশ আৰু প্ৰতিষ্ঠা কৰিছেগৈ। উপন্যাসখনৰ আৰম্ভণিত ৰঙিলীৰ জীৱনত কোনো জটিলতা নাই। এক সহজ সৰল পথেদি তাইৰ জীৱন প্ৰৱাহিত হৈছে। ৰঙিলী প্ৰথমতে এজনী বাৎচালী ছোৱালী; তাৰ পিছত এগৰাকী প্ৰেমিকা। কিন্তু জীৱনৰ সকলো স্তৰতে সকলো মূল্যবোধ অবিচল হৈ নাথাকে। এই সত্য ৰঙিলীৰ মাজেদি অতি সফলতাৰে পোহৰলৈ অনা হৈছে। যৌৱনৰ দোকমোকালিত ৰঙিলী যিদৰে চঞ্চলা চপলা নাচনী, ঠিক সেইদৰে যৌৱনৰ তলমল অৱস্থাত এগৰাকী প্ৰেমিকা। কিন্তু তাইৰ জীৱন আৰু যৌৱনৰ ওপৰেদি সময় যেতিয়া পাৰ হৈ গৈছে, তেতিয়া ৰঙিলীৰ মনত জীৱনৰ মূল্যবোধৰ উপলব্ধিও সলনি হৈছে; নিজৰ সময়, নিজৰ দেশ আৰু দেশৰ মানুহৰ প্ৰতি এক গভীৰ দায়িত্ব-বোধৰ উপলব্ধি হৈছে ৰঙিলীৰ মনত। এটা সময়ত তাইৰ মনৰ মণিকূটত তাইৰ অজানিতে যিদৰে প্ৰেম-প্ৰণয়ৰ উন্মাদনাৰ প্ৰৱেশ ঘটিছিল; ঠিক সেই দৰে এটা সময়ত তাইৰ মন ৰঞ্জিত কৰি তুলিছিল সমাজ সচেতনতাই। নিজকে সমাজৰ লগত জড়িত কৰাৰ বাবে আৰু সমাজ, দেশ আৰু স্বজাতিৰ মঙ্গল সাধনাৰ দায়িত্ববোধৰ গভীৰ উপলব্ধি হোৱা বাবেই বৰ্তমানৰ বুকুত অনাগত ভবিষ্যতৰ সকলো ৰং আৰু দেখিছিল। ৰজাৰ বন্ধু আৰু তাইৰ প্ৰেমিক সৎৰামৰ উন্তগুলিৰ সীমা চেৰাই যোৱাৰ বিষময় পৰিণতিৰ কথা ৰজা বা সৎৰামে অনুমান কৰিব পৰা নাছিল। ৰঙিলীয়ে কিন্তু পাৰিছিল আৰু তাই এনে গৰ্হিত কাৰ্যৰ ভয়াবহ পৰিণতিৰ কথা বিদৰে ধাৰণা কৰিছিল, সময়ে ৰঙিলীৰ সেই ধাৰণাক সঁচা প্ৰমাণিত কৰিলে। প্ৰেমৰ আৱেগ চঞ্চলতাৰপৰা চিন্তাৰ পৰিপক্কতালৈ আৰু চিন্তাপ্ৰসূত দূৰদৰ্শিতালৈ উত্তৰণে সৃষ্টিশীল সাহিত্যৰ চৰিত্ৰ হিচাপে ৰঙিলীক সফলতা প্ৰতিপন্ন কৰিছে।

মঞ্জলৈৰ কেওটা নাৰীচৰিত্ৰৰ মাজেদিয়েই নৰ-নাৰীৰ প্ৰেমৰ গভীৰতা

আৰু ব্যাপ্তি প্ৰদৰ্শিত হৈছে ; অথচ প্ৰতিটো নাৰী চৰিত্ৰই প্ৰেমৰ এটা পৃথক উজ্জ্বলতা প্ৰকাশ কৰিছে। ৰহদৈলিগিৰী আৰু ৰঙিলীৰ প্ৰেম একে নহয়। ৰহদৈ আৰু ৰঙিলী উভয়ৰে প্ৰেমত আৱেগ আছে ; কিন্তু ৰহদৈৰ প্ৰেমত আবেগ যিমান উচ্ছল, ৰঙিলীৰ প্ৰেমৰ আবেগ সিমান ধীৰস্থিৰ। চমুকৈ ক'বলৈ গলে, ৰঙিলীৰ প্ৰেম যুক্তি আৰু নীতি-নিৰ্ভৰ। গতিকে ৰঙিলীৰ প্ৰেমাবেগ ধীৰ আৰু প্ৰশান্ত। প্ৰেমিক সংৰামৰ অতপালিৰ পৰিণতি যি হ'ব বুলি ৰঙিলীয়ে পূৰ্ব ধাৰণা কৰিছিল ; সময়ত সিয়ে হ'ল। মানৰ সৈন্যৰ পক্ষলৈ স্বদেশীৰ বিৰুদ্ধে যুদ্ধ কৰোঁতে সংৰামৰ মৃত্যু হয়। সংৰামৰ মৃত্যুৱে ৰঙিলীৰ জীৱনৰ সুঁতি সলনি কৰে আৰু সুঁতি সলনিৰ ভাঁজটোতেই ৰঙিলীৰ প্ৰেমৰ পৃথক উজ্জ্বলতা জিলিকি উঠে। পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ অপূৰ্ণতাক পূৰ্ণতা দিবৰ বাবে ৰঙিলীয়ে যাত্ৰা কৰিলে বৃন্দাৱনলৈ। আশ্ৰয় ললে ধৰ্মৰ আৰু তাইৰ প্ৰেমক ৰূপান্তৰ কৰিলে ভগৱৎ প্ৰেমলৈ। এইযে পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰপৰা ভগৱৎ প্ৰেমলৈ ৰূপান্তৰ, ইয়ে অসমবুৰঞ্জীৰ সেইখিনি সময়ৰ সমাজথনৰ এটা দিশৰ লগত ৰঙিলীক জড়িত কৰিলে কাৰণ সেই সময়ত বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ এক প্ৰবল জোৱাৰে অসমীয়া জনমানসত গভীৰ আলোড়ন তুলিছিল।

সৃষ্টিশীল সাহিত্যৰ চৰিত্ৰ হিচাপে ৰঙিলীৰ গতিশীলতা আছে। বাংঢাঙী ছোৱালীৰপৰা প্ৰেমিকালৈ, প্ৰেমিকাৰপৰা ধৰ্মপৰায়ণা নাৰীলৈ ৰূপান্তৰ হওঁতে ৰঙিলীয়ে এক গতিধৰ্মিতাৰে পাঠকৰ মনৰ পূৰ্বধাৰণাক প্ৰত্যয়জনকভাৱে জয় কৰিছে। পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ ক্ষেত্ৰত সংৰামৰ ওচৰত অনাদৃতা হোৱাৰ পাছতো ৰঙিলীৰ প্ৰণয়ত ঘুণে ধৰা নাই। সংৰামৰ অহংকাৰ, অতপালি দেখিও সংৰামৰ যুদ্ধক্ষেত্ৰত মৃত্যুৰ ক্ষণলৈকে ৰঙিলীৰ প্ৰেম তেওঁৰ প্ৰতি অটুত থাকিল। সংৰামৰ মৃত্যুৱে ৰঙিলীৰ হৃদয়ৰ নিভৃত কোণত যি আঘাত হানিলে, তাতেই জন্ম হ'ল মানৱপ্ৰেমৰ। সেয়ে সংৰামৰ মৃত্যুৰ পিছত তাই যুদ্ধক্ষেত্ৰত আহতজনৰ সেৱাত মনোনিবেশ কৰিলে। কিন্তু ৰঙিলীৰ আপোন মাতৃৰ বিয়োগৰ পিছত তাইৰ মানৱপ্ৰেমৰ সুঁতিটো ভগৱৎপ্ৰেমলৈ পৰিবৰ্তিত হয় আৰু সিয়েই ৰঙিলীক বৃন্দাৱন অভিমুখী হবলৈ প্ৰেৰণা যোগালে। ৰঙিলীৰ পাৰ্থিৱ ব্যক্তিগত প্ৰেমে মানৱপ্ৰেমৰ যাজেদি ক্ৰমে ভগৱৎপ্ৰেমত পূৰ্ণতা লাভ কৰে।

বুৰঞ্জীমূলক উপন্যাসৰ চৰিত্ৰ হিচাপে ৰঙিলীৰ সফলতাৰ আৰু এটা উজ্জ্বলতম দিশ আছে। সেই দিশটো হৈছে বুৰঞ্জীৰ সত্য আৰু কল্পনাৰ অপূৰ্ব সমন্বয়।

উপন্যাসখনৰ নায়ক লৎবাম বুৰঞ্জীৰ সঁচা চৰিত্ৰ আৰু নায়িকা ৰঙিলী কাল্পনিক।' কিন্তু কাল্পনিক হলেও ৰঙিলীক এনেকুৱাকৈ সজোৱা হৈছে যে, বুৰঞ্জীৰ সময়ৰ একনী নাৰী হিচাপে ৰঙিলীয়ে সকলোখিনি ধাৰণা নিখুঁতভাৱে দিব পাৰিছে। ৰঙিলীৰ জীৱনপথৰ যিখিনি প্ৰধান ঘটনা ; সেইখিনি বুৰঞ্জীৰ ঘটনাৰ লগত জড়িত আৰু উপন্যাসখনত বুৰঞ্জীৰ সঁচা ঘটনাৰ প্ৰবাহটোৰ য'ত খালি হৈ আছে, তাতেই ৰঙিলীৰ ঘটনাই পূৰ্ণতা দান কৰিছে। বুৰঞ্জীৰ ঘটনাৰ পৰিপূৰ্ণতা আৰু উজ্জ্বলতা বৃদ্ধি কৰাত ৰঙিলীৰ এক তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ ভূমিকা থকাৰ বাবেই ৰঙিলী বুৰঞ্জীৰ সঁচা চৰিত্ৰ নে কাল্পনিক এই প্ৰশ্নই সন্দেহ জন্মায়। এনে সন্দেহ জন্মাব পৰাতেই চৰিত্ৰটোৰ সফলতা।

ৰৰদলৈৰ হাতত নাৰী চৰিত্ৰৰ আৰু দুটি অমৰ সৃষ্টি পদুমী আৰু পমীলা। এই দুয়োটা চৰিত্ৰই পৃথক বৈশিষ্ট্যৰে আপোন মহিমা প্ৰকাশ কৰি নিজকে অমৰ সৃষ্টিৰূপে প্ৰতিপন্ন কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। পদুমী আৰু পমীলা মনোমতী উপন্যাসৰ চৰিত্ৰ যদিও পদুমীয়ে মনোমতীতেই আবদ্ধ নাথাকি চৰিত্ৰটোৰ বিস্তৃতি ৰঙিলী উপন্যাসলৈকে বঢ়াইছে। ৰৰদলৈৰ উপন্যাসত ই এটা বৈশিষ্ট্য যি, তেওঁৰ উপন্যাসৰ মুখ্য চৰিত্ৰবোৰৰ একোটা স্বকীয় বিস্তীৰ্ণ দিগ্‌বলয় আছে ; যে দিগ্‌বলয়ত চৰিত্ৰই মুক্ত বিচৰণ কৰি নিজৰ বিভিন্ন ৰং আৰু ৰূপ উদঙাই দেখুৱাইছে। পদুমীৰ দৰে ৰহদৈলিগিৰী উপন্যাসৰ ৰহদৈত এহাতেদি যিদৰে উচ্চ-আদৰ্শবাদী গতিধৰ্মিতা আছে, ঠিক সেইদৰে এটা বিস্তাৰ যুগক সামৰি ল'ব পৰাকৈ চৰিত্ৰটোৰ এটা বিস্তৃতিও আছে। কালপ্ৰবাহী বিস্তৃতিৰ বাবেই এই চৰিত্ৰটিয়ে ৰহদৈ লিগিৰী উপন্যাসতে আত্মপ্ৰকাশ কৰি নিজৰ গতিধৰ্মিতাক তাতেই সীমাবদ্ধ কৰি নাৰাখিলে। ৰহদৈয়ে নিজকে বিস্তাৰিত কৰিলে একেজন ঔপন্যাসিকৰে আন এখন উপন্যাস তাম্ৰেশ্বৰী মন্দিৰলৈ। এইখন উপন্যাসত ৰহদৈয়ে জনকল্যাণকামী বৈষ্ণৱী কৃষ্ণদাসীৰ ৰূপত যেন চৰিত্ৰটিৰ চাৰিত্ৰিক পৰিপূৰ্ণতাৰ সফলতা ঘোষণা কৰিলে। অৱশ্যে ৰঙিলী উপন্যাসত পদুমী চৰিত্ৰৰ উজ্জ্বলতা বিশেষ নাই। ৰঙিলী আৰু মনোমতী দুয়োখন উপন্যাসত পদুমীৰ স্থিতিৰো এটা বিশেষত্ব আছে। পদুমীৰ জীৱনৰ দুটা স্তৰ মনোমতী আৰু ৰঙিলী এই দুখন উপন্যাস জিনি আছে। ৰঙিলীত পদুমীৰ জীৱনৰ প্ৰথম স্তৰৰ কাহিনী আৰু মনোমতীত দ্বিতীয় স্তৰৰ কাহিনী। কিন্তু মন কৰিব লগীয়া কথা যে,- ১৯০০ চনত ৰচনা কৰা মনোমতীত পদুমীৰ যি ঘটনা বৰ্ণিত হৈছে; সেই

ঘটনাৰ আগৰ অংশটো বিচিত্র হৈছে মনোমতী ৰচনাৰ পঁচিশ বছৰৰ পিছত ৰচনা কৰা ৰঙিলী উপন্যাসত। আচলতে ৰঙিলী উপন্যাসৰ কাহিনীৰ পটভূমি হৈছে মানৰ প্ৰথম আক্রমণ আৰু মনোমতীৰ কাহিনীৰ পটভূমি হৈছে মানৰ তৃতীয় অসম আক্রমণ। গতিকে পদুমী এই দুয়োটা ভয়াবহ ঘটনাৰ সাক্ষী।

ৰঙিলী উপন্যাসত পদুমী এগৰাকী প্ৰেমিকা। প্ৰথম দৰ্শনতে প্ৰেমৰ গভীৰ বান্ধোনেৰে বান্ধ খাই পৰাৰ পিছত তাইৰ প্ৰেমিক শান্তিৰাম ৰাজবোৱত পৰি দেশান্তৰী হ'ব লগা হয়। তাৰ বিপৰীতে মানৰ প্ৰথম আক্রমণত মানসেনাপতি মিঙ্গিমাহা তিলোৱাই পদুমীক বলপূৰ্বক নিজৰ পত্নী কৰি লয়। ৰঙিলী উপন্যাসত পদুমীৰ প্ৰণয় আৰু প্ৰণয়ত বিফলতাৰ মৰ্মবেদনাৰ আভাস মাথোন আছে। চৰিত্ৰটোৰ মানসিক অৱস্থা আৰু দ্বন্দ্ব প্ৰকাশৰ সুবিধা ৰঙিলী উপন্যাসত নাই। কাৰণ ৰঙিলী উপন্যাসৰ নায়িকা পদুমী নহয় ৰঙিলীহে। তথাপি মনোমতী উপন্যাসত পদুমী চৰিত্ৰৰ যি উজ্জ্বলতা, সেই উজ্জ্বলতাৰ বাবে ৰঙিলী উপন্যাসৰ পটভূমিৰো এটা মূল্য নথকা নহয়।

ৰৰদলৈৰ উপন্যাসৰ নাৰীৰ প্ৰেম অতি গভীৰ আৰু সৎ। কিন্তু প্ৰতিটো নাৰী চৰিত্ৰই বিৰহৰ জ্বালা-যন্ত্ৰণাৰ জুইৰে নিজকে দগ্ধ কৰিব লগা হৈছে। পদুমী এক আদৰ্শপ্ৰাণা নাৰী ; যি সতীত্বৰ মূল্যবোধৰ ওপৰতে নিজৰ নাৰীজীৱনৰ মূল্য নিৰ্ণয় কৰিব খোজে। কিন্তু মিঙ্গিমাহা তিলোৱাৰ ওচৰত তাই যেতিয়া সতীত্ব হেৰুৱালে ; তেতিয়া তাই আত্মহত্যা কৰাৰ পথকেই বাচি লৈছিল। কিন্তু হঠাৎ পদুমী সলনি হৈ গ'ল। মিঙ্গিমাহা তিলোৱাৰ পত্নীৰূপত তাই মিঙ্গিমাহৰ লগত মদ খায়, নাচে, আনন্দ কৰে ; যেন মিঙ্গিমাহাৰ পত্নীৰূপে তাই অত্যন্ত সুখী। কিন্তু এই সকলোবোৰেই এক ছদ্মবেশ, এক ষড়যন্ত্ৰৰ বাদে আন একো নহয়। মিঙ্গিমাহৰ ওচৰত তাইৰ সতীত্ব যিহেতু শেষ হ'ল, মিঙ্গিমাহাৰ হাতৰপৰা তাইৰ যিহেতু মুক্তি নাই ; গতিকে সেই হেৰুৱাৰ মাজতে কিবা এটা মহত্তৰ বস্তুপোৱাৰ আৰু বন্দীত্বৰ মাজতে মুক্তি সাধনাৰ চেষ্টাত ব্ৰতী হ'ল। বন্দীত্বৰ মাজৰপৰাই নিজৰ দেশ আৰু দেশৰ মানুহক মুক্তি দিয়াৰ উদ্দেশ্যেৰেই আশ্ৰয় ললে ছলনাৰ আৰু ষড়যন্ত্ৰৰ। এই ছলনাতেই পদুমী চৰিত্ৰৰ উজ্জ্বলতা বিৰিঙি ওলাইছে।

প্ৰতিকূল পৰিস্থিতিয়ে পদুমীৰ আশা-আকাঙ্ক্ষা সকলোবোৰ চুৰমাৰ কৰিছে সঁচা ; অথচ পদুমীয়ে পৰিস্থিতিৰ দাসত্ব মানি লোৱা নাই। পৰিস্থিতিৰ

জটিলতাৰ মাজতে তাই জীৱনৰ নতুন নতুন সত্য আৰু মূল্য আৱিষ্কাৰ কৰি জীৱনক সফল কৰি তুলিবৰ যত্ন কৰিছে। পদুমীয়ে নাৰীসুলভ ছলনাৰে মিজিমাহাৰ পৰা এটা আঙঠি লাভ কৰিছিল আৰু এই আঙঠিটোৰ সহায়েৰে মানৰ হাতত বন্দী হৈ থকা তাইৰ প্ৰেমিক শান্তিৰাম, মনোমতী আৰু পমীলাক মুক্ত কৰি পঠিয়ায়। কিন্তু শেষত পদুমী ধৰা পৰে। তাইৰ ছলনা, তাইৰ ষড়যন্ত্ৰ সকলোথিনি যেতিয়া প্ৰকাশ পায়; তেতিয়া মানৰ অত্যাচাৰৰ বলি হৈ জলন্ত জুইত জীৱন্তে দগ্ধ হৈ মৃত্যুবৰণ কৰিব লগা হয়। অগ্নিদাহত পদুমীৰ জীৱন পুৰি যেন সোণ কৰা হ'ল। কাৰণ ব্যক্তিপ্ৰেমৰ বিফলতাৰ পিছত নাৰীৰ অমূল্য সম্পদ বুলি বিবেচনা কৰা দৈহিক পবিত্ৰতাকো হেৰুৱাই নানান ছল চাতুৰিকে পদুমীয়ে স্বদেশ আৰু স্বজাতিৰ মঙ্গল সাধনৰ কামত প্ৰাণ আহুতি দি এক মহৎ আদৰ্শৰ আৰ্হি প্ৰদৰ্শন কৰি গ'ল।

একেখন উপন্যাসৰ আন এটা নাৰী চৰিত্ৰ পমীলাই যেন পদুমীৰ পৰিপূৰিকাৰূপে নিজৰ আৰু পদুমীৰো পূৰ্ণতা প্ৰকাশ কৰিলে। প্ৰেম আৰু প্ৰেমৰ পবিত্ৰতা সম্পৰ্কে পদুমী আৰু পমীলা দুয়োৰে দৃষ্টিভঙ্গী একে। বুদ্ধি আৰু চাতুৰিৰ ক্ষেত্ৰতো দুয়ো একে। কিন্তু সিহঁত দুয়ো প্ৰত্যেকৰে বৈশিষ্ট্য প্ৰকাশ কৰিলে পৃথক পথেৰে। জলন্ত জুইত জাহ গৈ মৃত্যুবৰণ কৰালৈকে পদুমী আৰু পমীলা উভয়ৰে চিন্তা আৰু কাৰ্য প্ৰায় একে ধৰণেৰে প্ৰৱাহিত হ'ল। কিন্তু পদুমী মৰাৰ পিছত পদুমীৰ বিফল প্ৰেমিক শান্তিৰামৰ সৈতে পমীলাই ধৰ্মপত্নী হিচাপে বান্ধ খায়। দুয়োটা চৰিত্ৰৰ মাজত মৌলিক পাৰ্থক্য এইখিনিতেই যে, জীৱন-জোৰা সংঘাতৰ জুইৰ প্ৰচণ্ড উত্তাপৰ অন্তত পদুমীয়ে মৃত্যুৰ মাজেদি চিৰশান্তি লাভ কৰিলে আৰু আনহাতে একে সংঘাত আৰু যন্ত্ৰণাৰ অন্তত পমীলাই প্ৰশান্তি লাভ কৰিছে শান্তিৰামৰ সৈতে ধৰ্মপত্নী হৈ দেশসেৱাৰ মাধ্যমত।

চাতুৰ্য্যৰ ফালৰপৰা চালে পমীলা আৰু পদুমীৰ মাজত সাদৃশ্য থাকিলেও দৃষ্টিভঙ্গীৰ কিছু পাৰ্থক্য নোহোৱা নহয়। মানসেনাৰ দ্বাৰা বন্দিনী হৈ থকাৰ সময়ত পমীলাই নানান কৌশল অৱলম্বন কৰি তাইৰ নিজৰ আৰু সখী মনোমতীৰ দৈহিক পবিত্ৰতা ৰক্ষা কৰিলে। কিন্তু যি পমীলা নাৰীৰ সতীত্বৰ ওপৰত ইমান সজাগ; সেই পমীলাই কিন্তু শেষত পদুমীৰ প্ৰেমিক শান্তিৰামৰ সৈতে ধৰ্মপত্নীৰূপে বিবাহপাশত আবদ্ধ হয়। কাৰণ শান্তিৰামৰ প্ৰেমৰ বিফলতা

আৰু এই বিকলতাৰ যন্ত্ৰনাৰ উপশম ঘটাবৰ বাবেই পমীলাই শান্তিৰামৰ লৈতে বিবাহ পাশত আবদ্ধ হ'ল। যুদ্ধই এটা অবাঞ্ছিত সময় সৃষ্টি কৰে, এই অস্বাভাৱিক সময়ে সৃষ্টি কৰে একোটা সুকীয়া মূল্যবোধ। এই নতুন মূল্যবোধৰ প্ৰতি আস্থা প্ৰদৰ্শন কৰিয়েই পমীলাই পদুমীৰ প্ৰেমিক শান্তিৰামক স্বামী হিচাপে গ্ৰহণ কৰিলে।

পদুমী আৰু পমীলাৰ এটা সূক্ষ্ম পাৰ্থক্যই দুয়োটা চৰিত্ৰক দুটা উজ্জ্বল দিশত জিলিকাই তুলিছে। পদুমীৰ চৰিত্ৰৰ সকলো স্বচ্ছতা আৰু সৌন্দৰ্য্য প্ৰকাশ পাইছে স্বদেশ আৰু স্বজাতীৰ মঙ্গলৰ বাবে চৰম আত্মত্যাগত। তদুপৰি পদুমী পৰম্পৰাগত প্ৰাচীন মূল্যবোধৰ ওপৰত আস্থাশীল নাৰী। মানৰ বন্দীশালত পদুমীয়ে যেতিয়া তেওঁৰ প্ৰেমিক শান্তিৰামক লগ পায়; তেতিয়া সেই আবেগ বিহ্বল মুহূৰ্তটো পদুমীয়ে শান্তিৰামক সকিয়াই দিছিল; যাতে শান্তিৰামে পদুমীক স্পৰ্শ নকৰে। কাৰণ ইতিমধ্যে মান সেনাপতিৰ হাতত তাইৰ নাৰীদেহৰ সকলো পবিত্ৰতা বিনষ্ট হৈছে। কিন্তু পদুমীয়ে এইবাৰ কথা উপলব্ধি কৰিব নোৱাৰিলে যে, যুদ্ধৰ অনিবাৰ্য্য পৰিস্থিতিয়ে তাইক যি অবাঞ্ছিত অৱস্থাৰ দাসত্ব মানি লোৱালে; সেয়া পাপ নহয়। কিন্তু পমীলা এনে পৰম্পৰাগত ধ্যান-ধাৰণাৰ বৃত্তৰ কিছু উপকণ্ঠত অৱতীৰ্ণা নাৰী। পদুমীৰ লৈতে শান্তিৰামৰ পূৰ্বৰ সকলো কথা জানিও পমীলাই শান্তিৰামৰ লৈতে বিবাহপাশত আবদ্ধ হ'ল। এই দুয়োটা নাৰী চৰিত্ৰৰ চিন্তা, দৃষ্টিভঙ্গী আৰু কাৰ্যই ধাৰণা দিব খোজে যে পদুমী যেন পৰম্পৰাৰ বৃত্তৰ ভিতৰৰ নাৰী আৰু পমীলা সেই বৃত্তৰ উপকণ্ঠৰ নাৰী। আৰু ধাৰণা হয় যে, যিটো বৃত্তৰ মাজত পদুমী বৈ গ'ল; সেই বৃত্তৰ উপকণ্ঠত থিয় হৈ পমীলাই দূৰ দূৰণিৰ পশ্চিমৰ নাৰীৰ খোজৰ শব্দৰ প্ৰতি যেন কাণ পাতি ৰ'ল। অথচ এই একেটা চৰিত্ৰৰ সখী মনোমতীৰ মঙ্গলৰ বাবে যি ভূমিকা, সি আমাক পুৰাণৰ চৰিত্ৰ চিত্ৰলেখালৈ মনত পেলাই দিয়ে। চিত্ৰলেখাৰ দৰে পমীলায়ো সখীৰ বাবে বিথিনি কাৰ্য কৰিছে, তাৰ দ্বাৰাই চৰিত্ৰটো মহিমোজ্জ্বল হৈ পৰিছে। পমীলাত এহাতেদি ঐতিহ্যমণ্ডিত পুৰাণ-চৰিত্ৰ চিত্ৰলেখাৰ অনুৰণন, আনহাতেদি বিণিকি-বিণিকি দূৰ-দূৰণিৰ পশ্চিমৰ নাৰীৰ খোজৰ ধ্বনি অনুভূত হয়।

ৰৰদলৈৰ এই উজ্জ্বল আৰু অমৰ নাৰীচৰিত্ৰ কেইটাৰ আলোচনাৰ দ্বাৰা এই কথা স্পষ্টহৈ পৰে যে, বুৰঞ্জীৰ ঘটনাৰ পটভূমিত এই কেওটা চৰিত্ৰৰ স্বকীয়

বৈশিষ্ট্যবে আপোন যুগৰ এখন স্বচ্ছ ছবি প্ৰকাশ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। এই চাৰিটা চৰিত্ৰৰ সৃষ্টিৰ সময়ৰ কালবপৰা পদুমী আৰু পমীলা আগৰ ৰঙিলী আৰু ৰহদৈ লিগিৰী পাছৰ। কিন্তু আলোচনাটোত সময়ৰ ধাৰাবাহিকতা ৰক্ষা কৰাতকৈ চৰিত্ৰকেইটাৰ বিকাশৰ ক্ৰমটোৰ প্ৰতিহে লক্ষ্য ৰখা হৈছে। বিকাশৰ ক্ৰমগতি যদি লক্ষ্য কৰা যায়, তেনেহলে ৰহদৈৰ পৰা ৰঙিলীলৈ, ৰঙিলীৰ পৰা পদুমীলৈ আৰু পদুমীৰ পৰা পমীলালৈ এটা বিকাশৰ ধাৰা দেখা যায়। ৰহদৈ অতীত বুৰঞ্জীৰ পৰিমণ্ডলত আবদ্ধ; কিন্তু ভাবৰ উচ্ছ্বাস ৰমণ্যাসিক। ৰঙিলীৰ জন্ম বুৰঞ্জীসন্মত অতীতৰ বাতাবৰণত; কিন্তু তাইৰ স্থিতি আৰু গতি বিংশ শতিকাৰ প্ৰথম দুটা দশকৰ অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰমণ্যাসিক আবেষ্টনিত। ঠিক সেইদৰে পদুমী আৰু পমীলা ৰঙিলীৰ পৰাও কিছু আঁতৰি আহিছে। কিন্তু ৰঙিলীৰ পৰা পদুমীৰ যিদৰে এক দূৰত্ব আছে, সেইদৰে পদুমীৰ পৰাও পমীলাৰ দূৰত্ব আছে। আচলতে পদুমী আৰু পমীলা বাকী দুটা চৰিত্ৰতকৈ ইমান দূৰত যে, এই দূৰত্বই পদুমীক ওচৰ চপাই আনে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ লভিতাৰ আৰু পমীলাক বহুখিনি ওচৰ চপাই আনে মাণিকৰ 'সূকমুখীৰ স্বপ্ন'ৰ কপাহীৰ।

ৰবদলৈৰ এইকেইটা নাৰীচৰিত্ৰত গতিচঞ্চলতা আছে সঁচা। অথচ ৰবদলৈৰ নাৰী চৰিত্ৰই নাৰী মনঃস্তত্বৰ সকলো দিশ প্ৰকাশ কৰিব পাৰিছে বুলি ক'ব নোৱাৰি। সম্ভৱতঃ ৰবদলৈৰ মনৰ ওপৰত বেণ্টিংকৰ সমাজ সংস্কাৰ আন্দোলন, এনি বেচান্ত আৰু গান্ধীৰ নাৰীমুক্তি আন্দোলনৰ প্ৰভাৱ পৰিছিল। সেইবাবেই ৰবদলৈৰ নাৰী চৰিত্ৰই তথাকথিত নাৰীৰ বৃত্তৰপৰা কিছু মুক্ত হোৱাৰ চেষ্টা কৰিছে। তদুপৰি ৰবদলৈয়ে অসমীয়া মানুহৰ মনত প্ৰেৰণা দিবৰ বাবেই হয়তো আদৰ্শ নাৰী চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছিল। এনেবোৰ কাৰণতেই ৰবদলৈৰ নাৰীচৰিত্ৰ কেইটাই নাৰীৰ উজ্জ্বল দিশটোহে উদঙাই দেখুৱালে। কিন্তু গিয়ে হলেও ৰবদলৈৰ উপন্যাসৰ সফলতা আৰু জনপ্ৰিয়তাত নাৰীচৰিত্ৰ কেইটাৰ সফলতাই প্ৰধান ৰৰঙণি আগবঢ়ালে; যাৰ ফলত বৈশিষ্ট্য-পূৰ্ণ নাৰীচৰিত্ৰাঙ্কণে ৰবদলৈৰ উপন্যাসৰ আটাইতকৈ উজ্জ্বলতৰ দিশ হিচাপে পৰিগণিত হ'ল।

জীৱনৰ বাটত : এখন মহাকাব্যিক উপন্যাস

স্বাধীনোত্তৰ কালছোৱাত অসমীয়া উপন্যাস সাহিত্যৰ সংখ্যা আৰু জনপ্ৰিয়তা যথেষ্ট বাঢ়িল। লগে লগে শিল্প গুণৰ পিনৰপৰাও অসমীয়া উপন্যাস ইমানেই ঐশ্বৰ্যশালী হৈ উঠিল যে, অসমীয়া উপন্যাসে জ্ঞানপীঠ বঁটা আৰ্জন কৰিবলৈও সমৰ্থ হৈ পৰিল। কিন্তু বিংশ শতিকাৰ চল্লিশৰ দশকতে আৰু ভাৰতৰ স্বৰাজ লাভৰো প্ৰায় তিনি বছৰৰ আগতে প্ৰকাশ পোৱা বীণা বৰুৱা (বিৰিঞ্চি কুমাৰ বৰুৱা)-ৰ 'জীৱনৰ বাটত' উপন্যাস এতিয়াও অপ্ৰতিদ্বন্দ্বী হৈ আছে। ইয়াৰ কাৰণ নানান পাঠক আৰু সমালোচকৰ মতে ভিন্ ভিন্ হ'ব পাৰে; কিন্তু এই কথা ঠিক যে, উপন্যাস এক শিল্প আৰু শিল্পগুণেৰে গুণান্বিত বাবেই বীণা বৰুৱাৰ 'জীৱনৰ বাটত' উপন্যাসৰ মূল্য সময়ে ম্লান কৰিব পৰা নাই।

'জীৱনৰ বাটত' উপন্যাস কেনেধৰণৰ শিল্প গুণৰ ঐশ্বৰ্য্যৰে ঐশ্বৰ্য্যশালী হৈ উঠিল? ই ঐশ্বৰ্য্যশালী হৈ উঠিল ইয়াৰ বিষয়বস্তুৰ বিচিত্ৰতা আৰু বিশালতাৰ বাবে। আনহাতে বিষয়বস্তুৰ বিশালতাৰ লগত ভাৱবস্তুৰ গভীৰতাৰ অপূৰ্ব সংযোগে উপন্যাসখনক দান কৰিলে মহাকাব্যিক মাধুৰ্য্য আৰু গাম্ভীৰ্য্য। এইখিনিতে এবাৰ কথা মনত ৰখা ভাল যে, জীৱনৰ বাটত এখন মহাকাব্যিক উপন্যাসহে; মহাকাব্য নহয়। কাৰণ মহাকাব্য বুলিলেই যিখিনি বিশেষত্বৰ কথা মনলৈ আহে, সঁচাকৈ সেই সকলোখিনি বিশেষত্ব অকণো হীন ডেৰি নোহোৱাকৈ 'জীৱনৰ বাটত' উপন্যাসত প্ৰয়োগ কৰা হৈছে, এনে নহয়। মহাকাব্যৰ বিশালতা আৰু গভীৰতাই যি অম্লমধুৰ ৰস-মাধুৰ্য্যৰ আস্বাদন দিব পাৰে, সেই মহত্ব কিন্তু উপন্যাসখনত আছে, তাত সন্দেহ নাই।

'জীৱনৰ বাটত' উপন্যাস অসমীয়া জাতীয় জীৱনৰ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ এটা শতাব্দীৰ ইতিহাস। উপন্যাসখনৰ প্ৰথমখিলা পাততে এবাৰ কথা কোৱা হৈছে যে, আহোমৰ শেষ ৰজা পুৰন্দৰ সিংহৰ দিনতে মৰঙিৰ শইকীয়া বংশৰ পূৰ্বপুৰুষ যিনাই শইকীয়াই মৰঙি অঞ্চলৰ ৰাজহ তোলাৰ কাকত পাইছিল ৰজাঘৰৰপৰা। সেই শইকীয়া বংশৰে উত্তৰপুৰুষ ভোগদত্ত মৌজাদাৰৰ ৰবকন্যাৰ বিবাহ অনুষ্ঠানেৰে উপন্যাসৰ বাট চুঙোৱা হৈছে। এইবাৰ কথা ন'কলেও হয় যে, আহোম শাসনতন্ত্ৰৰ সূৰ্য্যাস্তই আমাৰ দেশলৈ যিদৰে শাসকীয় অন্ধকাৰ

সমাই আনিলে ; ঠিক তাৰ বিপৰীতে বিদেশী শাসনৰ আঁৰেদি নতুন শিক্ষা, নতুন জ্ঞান, নতুন জীৱনাদৰ্শৰ পোহৰ একাচলিও আহি সোমালহি। নতুন মানেই আচহুৱা। আচহুৱা বস্তুক আপোন দেশৰ আপোন মনৰ আপোন ৰুচিৰ লগত খাপ খুৱাই লৈ জীণ-নিয়াব পাৰিলে সি শুভ ; নহলে পৰিণতি বিষময় হয়। আচহুৱা জীৱনাদৰ্শই অসমীয়া জাতীয় জীৱনত কেনে ক্ৰিয়া প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সৃষ্টি কৰিছিল, তাৰেই ইতিহাস 'জীৱনৰ বাটত'। আৰু এবাৰ কথা যদি ক'ব লাগে, তেনেহলে ক'ব পাৰি—'জীৱনৰ বাটত' উপন্যাস যুগ পৰিবৰ্তনৰ ইতিহাস, সামন্তবাদৰ সূৰ্য্যাস্তৰপৰা সাম্ৰাজ্যবাদী বিলাসী জীৱনৰ মৰিচীকালৈ ৰূপান্তৰৰ ইতিহাস। আৰু প্ৰাচীনতাৰপৰা আধুনিকতালৈ বাট বিচৰাৰো ইতিহাস।

জীৱনৰ বাটত উপন্যাসৰ কাহিনীৰ বীজ অংকুৰিত হয় দহক আপোন কৰি ল'ব পৰা সৰবৰহি মৌজাদাৰ ভোগদত্তৰ ঘৰৰ বিবাহ অনুষ্ঠানত। উপন্যাসখনৰ কাহিনীৰ বিশিষ্টতা এইখিনিতেই যে, ইয়াৰ আৰম্ভণিৰ খুঁটিটো সামন্তবাদৰ শেষসীমাত আৰু প্ৰাচীনপন্থী গ্ৰাম্যপৰিবেশত। কিন্তু ই ক্ৰমশঃ গতিধৰ্মীভাবে বিস্তাৰিত হৈ সামন্তবাদভাৱে সাম্ৰাজ্যবাদী আৰু নতুন অভিজাত শ্ৰেণীৰ পৰিমণ্ডলত প্ৰৱেশ কৰিছেগৈ। ৰক্ষণশীল গ্ৰাম্য পৰিবেশত জন্মগ্ৰহণ কৰা কমলাকান্তৰ জীৱনৰ ক্ৰমগতিৰ মাজেদিয়ে পৰিবৰ্তনমুখৰ সমাজৰ ভিন্ ভিন্ ভাঁজবোৰ স্পষ্ট হৈ উঠিছে ; আৰু ঠিক সেইদৰে উপন্যাসখনৰ কাহিনী গান্ধীবাদী ধৰণীৰ জীৱন পৰিধিত অন্ত পৰিছেগৈ। মৌজাদাৰ ভোগদত্তৰ ৰৱজীৰ বিবাহ অনুষ্ঠানতে তগৰ আৰু কমলাকান্তৰ হৃদয় বান্ধোন গঢ়লৈ উঠে। এই বান্ধোন যেন নতুনৰ লৈতে পুৰণিৰ বান্ধোন। কলেজীয়া চঞ্চল ডেকা কমলাকান্তৰ আৱেগ আৰু উঠন গাভৰু তগৰৰ যৌৱন সুলভ চপলতাই কাহিনীৰ বীজ ৰোপণ কৰে আৰু এই বীজ অংকুৰিত হৈ ক্ৰমশঃ পুষ্প-পত্ৰ সমন্বিতে বিস্তাৰিত হৈ পৰে।

কাহিনীৰ সুবিন্যস্ত গাঁঠনিয়ে জীৱনৰ বাটত উপন্যাস সুখপাঠ্য হোৱাৰ উপকৰণৰ যোগান ধৰিছে। আৰম্ভণিৰ বিবাহ অনুষ্ঠানৰ ভাওনা আৰু আয়তী সকলৰ আচৰণত অসমীয়া গ্ৰাম্য জীৱনৰ চিৰাচৰিত ছৱিখন মনোৰঞ্জনৰ উপকৰণ। কাহিনীৰ গতি যেতিয়া বিবৰ্তনৰ ভাঁজ অতিক্ৰম কৰিব পৰাকৈ তীব্ৰগন্ধাৰি হয়, তেতিয়াই উপন্যাসে পাঠকৰ মন দোলায়িত কৰিব পাৰে। গ্ৰাম্য পটভূমিত আৰম্ভ হোৱা জীৱনৰ বাটত উপন্যাসৰ কাহিনীৰ নায়ক-নায়িকা

ছুটা পৰিবেশৰ, দুখন সমাজৰ, দুটা মানসিকতাৰ আৰু দুটা মূল্যবোধত বিশ্বাসী ব্যক্তি। কমলাকান্ত গাঁৱৰ হ'লা হলেও নগৰত থাকি আধুনিক শিক্ষা লৈ বিলাসী আমোলা জীৱনৰ প্ৰতি আগ্ৰহী। গতিকে কমলাকান্তৰ যোগেদিয়ে উপন্যাসৰ কাহিনী গ্ৰাম্য পটভূমিৰপৰা ক্ৰমশঃ নগৰীয়া পটভূমিলৈ গতি কৰিলে। কিন্তু বিংশ শতিকাৰ প্ৰথম চাৰিটা দশক অনেক ভাৱাদৰ্শৰে বৰ্ণাঢ্য। এইখিনি সময়ত পশ্চিমৰপৰা অহা ন-শিক্ষাৰ বা-চাটিয়েই যে আমাৰ সমাজক কোবাইছিলহি এনে নহয়; অনেক নতুন বতাহৰ বা লাগিছিল অসমৰ জাতীয় জীৱনত। এইষাৰ ইতিহাস প্ৰমাণিত কথা যে, গান্ধীৰ স্বৰাজ আন্দোলন আৰু এই আন্দোলনৰ অঙ্গীভূত স্বাৱলম্বী আদৰ্শয়ো অসমীয়া মানুহৰ মনত দোলা দি গৈছিল। সেয়ে উপন্যাসৰ কাহিনীৰ অন্যতম বাহক ধৰণী চৰিত্ৰৰ সৃষ্টিয়ে সমকালৰ আৰু এটা গভীৰ আৰু ব্যাপক জীৱনাদৰ্শক পোহৰলৈ আনিলে। ধৰণী চৰিত্ৰৰ যোগেদিয়েই উপন্যাসৰ কাহিনীয়ে সমকালৰ জাতীয় চৈতন্য প্ৰকাশলৈ আনিলে। গতিকে জীৱনৰ বাটত উপন্যাস হৈ পৰিল গাঁও আৰু নগৰ উভয় জীৱনৰ আচাৰ-পদ্ধতিৰ দলিল, আৰু ঠিক সেইদৰে প্ৰাচীন আৰু আধুনিক মানসিকতাৰ বহু বৰ্ণময় সমাজ ইতিহাস।

'জীৱনৰ বাটত' উপন্যাসৰ চৰিত্ৰবোৰ আপোন বৈশিষ্ট্যৰে গতিশীল আৰু জীৱন্ত। সৃষ্টিশীল সাহিত্যৰ চৰিত্ৰ হিচাপে ইয়াৰ চৰিত্ৰবোৰ কল্পনা প্ৰসূত হ'ব পাৰে; কিন্তু কেনোটো চৰিত্ৰই অবাস্তৱ, স্থিতিশীল আৰু নিষ্প্ৰাণ নহয়। প্ৰতিটো চৰিত্ৰই ঠিক বাস্তৱ মানুহৰ দৰে প্ৰত্যয়শীল। উপন্যাসৰ নায়ক হিচাপে কমলাকান্ত আপাততঃ বৰ সক্ৰিয় যেন নালাগে, কিন্তু চৰিত্ৰটো যে এক যুগ-সন্ধিৰ মানসিকতাৰ বাহক আৰু ই যে এটা দ্বন্দ্বমুখৰ চৰিত্ৰ, এইষাৰ কথা সহজে অনুমেয়। গাঁৱৰ সহজ সৰল পৰিবেশত জন্ম হোৱা কমলাকান্তই আধুনিক শিক্ষাৰে শিক্ষিত হৈ নকৈ গঢ়ি উঠা আমোলা জীৱন যাপন কৰিব পাৰে; কিন্তু এই নতুন জীৱনাদৰ্শত চৰম সন্তুষ্টিৰে আত্মবিলীন হ'ব নোৱাৰিলে। ন-শিক্ষাৰ চাকনৈয়াত পৰি পূৰ্বৰ সকলো প্ৰতিশ্ৰুতিক আওকাণ কৰি ইংৰাজৰ খিতাপ খোৱা ৰায়বাহাদুৰৰ কন্যা সুপ্ৰভাৰ লৈতে সংসাৰ কৰিব পাৰে; কিন্তু সুপ্ৰভাৰ লৈতে হোৱা সংসাৰ নিকত্তাপ, নিষ্প্ৰাণ আৰু গতিহীন। আদৰ্শ বিবৰ্জিত বিলাসী জীৱনৰ প্ৰতি আগ্ৰহী আৰু আপোন দেশৰ আপোন মাটিত বাস নকৰি অনুকৰণসৰ্বস্ব কৃত্ৰিম জগত এখনত বাস কৰা সুপ্ৰভাৰ দৰে ছিন্নমূল মানসিকতাৰ

নাৰীৰ লৈতে হোৱা যান্ত্রিক সংলাপখনত কমলাকান্ত হৈ পৰিল অসহায় আৰু অস্থিৰ। কিন্তু যন্ত্রণাময় এই সংসাৰৰ পৰা ওলাই অহাও সম্ভৱ নহয়। গতিকে ত্রিশঙ্কুৰ দৰে দোমোজাত বাস কৰি গতিহীনতাকেই সাৰথি লৈ জীৱন অতিবাহিত কৰিলে। কলেজীয়া ছাত্রাৱস্থাতেই তগৰৰ লৈতে হিয়াৰ বান্ধোন উপলব্ধি কৰি যি প্রতিশ্রুতিৰে তগৰৰ অনামিকাত নিজৰ হাতৰ আঙঠি খুলি পিন্ধাই দিছিল, সেই প্রতিশ্রুতি ভঙ্গ কৰি সুপ্রভাক বিয়া কৰোৱাটো অপৰাধ নেকি এইবাৰ কথা বিবেচনা কৰাৰ উপায় আৰু প্রয়োজন কমলাকান্তৰ হাতত কোনোটোৱে নাছিল। নতুন বাতাবৰণে, যি নতুন বাতাবৰণক তেওঁ গ্রহণ কৰিবলৈ বাধ্য হ'ল, তগৰক প্রতাৰণা কৰিবলৈ সেই বাতাবৰণে কমলাকান্তক বাধ্য কৰালে। এটা যুগৰ মানসিকতাই ব্যক্তি বিশেষক কিদৰে ঐতিহ্য বিমুখ কৰি বন্ধ্যা আধুনিকতাৰ ফান্দে নিব পাৰে; কমলাকান্ত তাৰেই সাক্ষী। গতিকে কমলাকান্ত দুর্বল, ব্যক্তিত্ববিহীন আৰু প্রতাৰক যেন ধাৰণা হব পাৰে, অথচ চৰিত্রটোৱে পাঠকৰ মন আকর্ষণ নকৰাকৈ নাথাকে। ঠিক ট্রেজেদি নায়কৰ দৰে কমলাকান্তৰ চৰিত্রই এক সহানুভূতিৰহে উদ্রেক কৰে। কমলাকান্ত ছিন্নমূল নহয়; মুলৰপৰা আঁতৰিহে গৈছিল। সেয়ে ঘটনা ক্রমে কমলাকান্তৰ ঘৰৰ বস্তু চুৰিৰ অপৰাধত তগৰক দোষী সাব্যস্ত কৰাৰ পিছত পুলিচে যেতিয়া আঙঠিটো চিনাক্তকৰণৰ বাবে কমলাকান্তৰ হাতত তুলি দিয়ে; তেতিয়া সেই আঙঠিয়ে কমলাকান্তৰ পূর্বস্মৃতি উথলাই তুলিলে আৰু তেতিয়াই চৰিত্রটোক অনুশোচনাৰ জুইত পুৰি উজ্জ্বল কৰা হ'ল।

জীৱনৰ বাটত উপন্যাসত ভিন্ন ৰুচিৰ ভিন্ন মানসিকতাৰ অনেক মানুহৰ জীৱনৰ পথৰ বিশিষ্টতা প্রদর্শিত হৈছে। কিন্তু উপন্যাসখনত চিত্রিত হোৱা যাই পথটো তগৰৰ জীৱনৰ। তগৰ প্রাচীন মানবিক মূল্যবোধেৰে জোনালী চৰিত্র। তগৰৰ জীৱনৰ এই পথ গাঁৱৰপৰা নগৰলৈ, পুৰণিৰপৰা নতুনলৈ সৰলতাৰপৰা জটিলতালৈ অহাৰ পথ। যৌৱনৰ অজান উদগনিত কমলাকান্তৰ হিয়াৰ লৈতে নিজৰ হিয়াক বান্ধি পেলালে চিৰন্তন গ্রাম্য সৰলতাৰে, অপ্রাবেশেৰে। মধুৰ সেই সময় অতীত হৈ গ'ল। নতুন সময় আহিল। জটিল সময়। এই জটিল সময়ে কমলাকান্তক আঁতৰাই লৈ গ'ল জটিলতালৈ আৰু আধুনিক যন্ত্রণাময় জীৱনলৈ। তগৰেও জীৱন পথৰ ভাঁজ অতিক্রম কৰি জটিল পথেদি বাট বোলা আৰম্ভ কৰিলে। তাত বিষাদ আছে, কিন্তু বিদ্রোহ নাই।

জীৱনৰ বাটৰ আৰু এটা ভাঁজ অতিক্রম কৰি তগৰে লগ পালে ধৰণীক। নতুন পথৰ সহযাত্রী হোৱাৰ প্ৰতিশ্ৰুতিৰে ধৰণীক গ্ৰহণ কৰি পেলালে জীৱন সংগী হিচাপে। তগৰৰ জীৱনৰ বাটত আৰু এটা ভাঁজৰ সৃষ্টি হ'ল, তগৰৰ জীৱনৰ বাটৰপৰা এইবাৰ ধৰণীক নাৰীয়ে আঁতৰাই নিয়া নাই! আঁতৰাই নিলে নিয়তিয়ে। বৈধব্যৰ যন্ত্ৰণাক জীৱনৰ পাথেয় কৰি স্বামীৰ আদৰ্শকে জীৱনৰ আদৰ্শৰূপে গ্ৰহণ কৰিলে। তগৰে জীৱন ৰচনা কৰিব নাজানে ; কিন্তু জীৱনক গ্ৰহণ কৰিব জানে। মানুহে, সমাজে, পৰিস্থিতিয়ে, সময়ে আৰু নিয়তিয়ে জীৱনক যিয়ে নিদিয়ক, তাতে আত্মবিলীন কৰি গ্ৰহণ কৰিব পাৰিলে জীৱন নিৰস হৈও সৰস হ'ব পাৰে। অনৰ্থক হতাশ, ক্ষোভ আৰু প্ৰতিহিংসাৰে জীৱনক জটিল কৰি তোলাৰ তগৰ পক্ষপাতী নহয়। সুখ-দুখ, হাঁহি-কান্দোনক আপোন কৰি অম্লমধুৰ জীৱনক মধুৰ কৰি গ্ৰহণ কৰিব পৰাতেই তগৰৰ বৈশিষ্ট্য।

জীৱনৰ বাটত, উপন্যাসৰ পুৰুষ চৰিত্ৰৰ তুলনাত নাৰী চৰিত্ৰবোৰ অধিক উজ্জ্বল, অধিক গতিশীল আৰু প্ৰাণস্পন্দনশীল। স্থানান্তৰত বিৰিঞ্চিকুমাৰ বৰুৱাই কৈছিল যে, এটা জাতিৰ জাতীয় সংস্কৃতি অধ্যয়নৰ বাবে সেই জাতিটোৰ নাৰী সমাজক অধ্যয়ন কৰিলেই যথেষ্ট হয়। কাৰণ নাৰী সমাজে সংস্কৃতিক ৰক্ষণশীল মনোভাৱেৰে অবিকৃত ৰূপত ৰাখিব বিচাৰে। এই গৰাকী লেখকৰে 'জীৱনৰ বাটত' উপন্যাসত অতীতৰ ৰক্ষণশীল অসমীয়া নাৰীৰপৰা আধুনিক নাৰীলৈকে সকলো পৰ্যায়ৰ নাৰীৰ সামাজিক অৱস্থা আৰু পৃথক মানসিকতা প্ৰকাশিত হৈছে। মৌজদাৰনীৰপৰা আৰম্ভ কৰি পাওঁ আৰু আহিনী সংস্কাৰৰ বোঁৱতী সুঁতিত প্ৰবাহিত প্ৰাচীন পন্থী নাৰী। ঠিক তাৰ বিপৰীতে সুপ্ৰভাই প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছে নতুন শিক্ষাই গঢ় দিয়া অভিজাত শ্ৰেণীৰ আধুনিক নাৰীৰ। এতিয়া প্ৰশ্ন হয়, উপন্যাসখনৰ নায়িকা তগৰৰ স্থান ক'ত ? ক'বই লাগিব, তগৰৰ স্থান সন্ধিক্ষণত। এই সন্ধিক্ষণ প্ৰাচীন আৰু আধুনিকতাৰ। সন্ধিক্ষণৰ এনে এডোখৰ ঠাইত তগৰৰ স্থিতি ; য'ত প্ৰাচীন সংস্কাৰ সুস্থিৰ ৰূপত উজ্জ্বল হৈ আছে, আৰু সেই উজ্জ্বলতাৰ কাষতে আধুনিকতাৰ ৰ'দ কাচলিয়ে লুকাভাকু খেলিব খুজিছে।

উপন্যাসখনৰ আৰম্ভণিৰ বিবাহ অনুষ্ঠানত তগৰৰ লৈতে পাঠকৰ যি প্ৰথম পৰিচয় হয়, সেই পৰিচয়ত তগৰক গাঁৱৰ আয়তী আৰু যুৱতীসকলৰ মাজৰে এজন ধাৰণা হয়। কিন্তু কলেজীয়া যুৱক কমলাকান্তৰ লৈতে হোৱা ৰোমাণ্টিক

পৰিচয় আৰু প্ৰণয় কাৰ্য্যত তগৰক এগৰাকী আধুনিক শিক্ষিতা যুৱতী হিচাপে ধাৰণা হয়। ঠিক তেনেকৈ উইভিং স্কুলত ধৰণীৰ লৈতে হোৱা পৰিচয় আৰু প্ৰণয় কাৰ্য্যতো তগৰে আধুনিক যুৱতীৰ ধাৰণা দিব খোজে। প্ৰাচীন পন্থী নাৰীৰ জীৱন আৰু জগতৰ পৰিধি আপোন ঘৰৰ আৰু পৰিয়াল-পৰিজনৰ মাজতে সীমাবদ্ধ। পৰিয়ালৰ সীমা অতিক্ৰম কৰি সমাজ জীৱনৰ জগত নিজক জড়িত কৰি সামাজিক কামত আত্মনিয়োগ কৰাত নাৰীৰ ওপৰত সমাজৰ বিশেষ বাধা নহলেও আমাৰ সমাজ বৰ বেছি উদাৰো নহয়। তগৰ কিন্তু এই সংস্কাৰৰ পৰা অলপ মুক্ত। গতিকে সংস্কাৰাচ্ছন্ন গ্ৰাম্য নাৰী সমাজৰ চিৰাচৰিত বৃত্তৰপৰা তগৰ বহুখিনি ওলাই আহিল। গান্ধীবাদী ধৰণীৰ পত্নী হিচাপে গান্ধী প্ৰৱৰ্ত্তিত সমাজ ব্যৱস্থাত তগৰে নিজেকে থাপ খুৱাই ললে। তগৰ তথাকথিত গ্ৰাম্য নাৰীৰ বৃত্তৰপৰা ওলাই আহিছে সঁচা; কিন্তু পৰিধিৰপৰা বৰ বেঁচি দূৰলৈ আঁতৰি যাব পৰা নাই। কমলাকান্তই প্ৰতাৰণা কৰিলে, তগৰে মৰ্মবেদনাত ভুগিলে; কিন্তু প্ৰতিবাদ নকৰিলে। তগৰে প্ৰতিবাদ কৰিব নোৱাৰে। কাৰণ তগৰ আধুনিক যুক্তিবাদী জগতৰপৰা বহু নিলগত। ধৰণীৰ অকাল মৃত্যু হ'ল। অকাল বৈধব্যৰ যন্ত্ৰণাত তগৰ মৰ্মাহত হ'ল, কিন্তু চকুৰ পানী উলিয়াই নাকান্দিলে। কাৰণ স্বামীৰ মৃত্যুত পত্নীয়ে কান্দি চকুৰ পানী মাটিত পেলালে স্বামীৰ আত্মাই সদ্গতি নেপায়। এয়ে তগৰৰ ধাৰণা। কিন্তু সংস্কাৰাচ্ছন্ন এই তগৰেই মৰণমুখী ধৰণীৰ ভৰি পথানত কোঁচ-মোচ খাই শুই থাকোঁতে চিলমিলিয়া টোপনিত ঘিটো সপোন দেখিলে, সেয়া অৱচেতন মনোজগতত সুপ্ত হৈ থকা তগৰৰ জাগৃতি। সপোনত সাপৰ খেদাত লৰি ধাপৰি শুকান গছৰ মুঢ়া এটাৰ কাষত তগৰ শুই পৰিল। সন্মুখত এজন ডেকা। সেয়া কমলাকান্ত। এয়ে তগৰ। য'ত চিৰাচৰিত মানৱিক প্ৰবৃত্তি আৰু সামাজিক নীতি-নিয়মৰ দুৰ্বাৰ দ্বন্দ্ব। তগৰৰ বহিৰ্জীৱন আৰু আভ্যন্তৰ জীৱনে এইবাৰ কথাহে ক'ব খোজে যে, তগৰতে যেন প্ৰাচীনতাৰ শেষ হ'ব খুজিছে; কিন্তু শেষ হোৱা নাই আৰু আধুনিকতাৰো যেন আৰম্ভ হ'ব খুজিছে, কিন্তু পৰিপূৰ্ণ হ'ব পৰা নাই। এনে দ্বন্দ্বমুখৰ স্থিতিৰ বাবেই তগৰৰ চৰিত্ৰৰ উজ্জ্বলতা।

অসমীয়া নাৰীৰ বিবৰ্তনৰ দীঘল বাটত তগৰ এটা সীমাচিহ্নিতকাৰী খুটি। এই খুটিৰ আগত থাকিল পাছে আৰু আহিমীইত; যি প্ৰাচীনতাৰ বোজা

বহন কৰি আছে। ঠিক সেইদৰে খুটিটোৰ আনপাৰে আধুনিকতাৰ নিচাত মতলীয়া হোৱা সুপ্ৰভাই যেন আখৰা কৰিছে নতুনৰ। সন্দেহ নাই সুপ্ৰভাৰ এই আখৰা ঘূৰণী-কুঁৰলী। কিন্তু এই ধুঁৱলী কুঁৱলীতে অনাগত নতুন দিনৰ তথাকথিত নতুন নাৰীৰ অঁকা এটা গঢ় লৈ উঠাৰ উপক্ৰম হৈছে। মুঠতে ক'ব লাগিব উপন্যাসখনৰ আটাইকেইটা নাৰীচৰিত্ৰ উজ্জ্বল। যিহেতু প্ৰতিটোৱে আপোন যুগৰ নাৰী মনৰ সকলোখিনি বিচিত্ৰতা বহন কৰিব পাৰিছে। এই কাৰণেই অসমীয়া সমাজৰ এটা শতিকাৰ বিৱৰ্তনৰ ইতিহাস এই নাৰী চৰিত্ৰ-কেইটাই নিখুঁটভাৱে কব পাৰিছে। পাতৈ, আহিনীহঁতৰ মুখত ফকৰা যোজনা আৰু সুপ্ৰভাৰ মুখত ৰবীন্দ্ৰ সংগীত। ফকৰা যোজনা আৰু ৰবীন্দ্ৰ সংগীতৰ সংযোগ স্থলত তগৰ। মুঠতে স্বৰাজ লাভৰ আগৰ আৰু পাছৰ এটা শতিকাৰ সমাজ বিৱৰ্তনৰ সকলোখিনি বৈশিষ্ট্য প্ৰকাশ কৰিছে এই নাৰী চৰিত্ৰ কেইটাই।

এটা শতাব্দীৰ ইতিহাস হিচাপে 'জীৱনৰ বাটত' উপন্যাসত কেৱল সমকালীন সমাজৰ ছবিখনেই যে চিত্ৰিত হৈছে এনে নহয়; ইয়াৰ লগতে অসমীয়া সমাজৰ আচাৰ-ব্যৱহাৰ, ধ্যান-ধাৰণা, বিশ্বাস আদি অন্তৰ্নিহিত হৈ থকা জীৱনৰ সনাতন সত্যও পোহৰলৈ আহিছে। তগৰৰ ওপৰত শাহু হিচাপে আহিনীৰ অত্যাচাৰ, নাতিনীয়েক কমলিৰ জন্মৰ পিছৰপৰা তগৰৰ প্ৰতি আহিনীৰ মনোভাব আৰু ব্যৱহাৰৰ পৰিৱৰ্তনত চিৰন্তন নাৰীৰ মনঃতত্ত্ব প্ৰদৰ্শন হৈছে। ৰনা-খুন্দা, বোৱা-তোলা, বন্ধা-বঢ়া আদি গ্ৰাম্য সমাজৰ দৈনন্দিন কাৰ্য্যবোৰৰ মাজেদিও অনেক লোকবিশ্বাস দৃষ্টিগোচৰ হয়; যিবোৰে সমাজখনৰ ইতিহাস বহন কৰি আছে। ঔপন্যাসিক গৰাকী অসমীয়া সংস্কৃতিৰ আজীৱন গৱেষক আছিল। সেয়ে 'জীৱনৰ বাটত' উপন্যাসখনত অসমীয়া সাংস্কৃতিক জীৱনৰ অনেক উপাদান উপচি আছে। সংক্ষেপতে ক'বলৈ গলে জীৱনৰ বাটত উপন্যাসখনত পুৰুষৰপৰা নাৰীলৈকে শিশুৰপৰা বুঢ়ালৈকে, গ্ৰাম্য সমাজৰ পৰা পশ্চিমীয়া আদৰ্শ মোহগ্ৰস্ত নব্য সমাজলৈকে সকলোখিনিয়ে ঠাই পাইছে। এতিয়া প্ৰশ্ন হয়—অসমীয়া সমাজৰ সামগ্ৰিক ছবি এখন প্ৰতিফলিত হোৱাৰ বাবেই 'জীৱনৰ বাটত' বৰি মহাকাব্যিক উপন্যাস বুলিব পাৰি নেকি? ৰবাচলতে 'জীৱনৰ বাটত' যদি মহাকাব্যিক উপন্যাস, তেনেহলে একাধিক কাৰণৰ ভিতৰত ইয়ো এটা কাৰণহে মাথোন। কাৰণ, কেৱল সমাজৰ প্ৰকৃত ছবি এখন চিত্ৰিত হলেই এখন উপন্যাসে মহাকাব্যিক গাম্ভীৰ্য্য আৰু মনোহাৰিত্ব

আয়ৰ কৰিব নোৱাৰে। শিল্প কৰ্মৰ বিশালতাৰ মহিমাৰ মাজেদি ৰমণীয় ৰূপত জীৱনৰ মহত্ব প্ৰকাশিত হলেহে একোখন উপন্যাসে মহাকাব্যিক সৌন্দৰ্যৰে সৌন্দৰ্যশালী হৈ উঠিব পাৰে।

'জীৱনৰ বাটত' উপন্যাসে মহাকাব্যিক গাম্ভীৰ্য লাভ কৰিলে ঔপন্যাসিক গৰাকীৰ গভীৰ জীৱন জিজ্ঞাসাৰ শৈল্পিক প্ৰকাশৰ বাবে। জীৱনৰ প্ৰতি লেখকৰ সূক্ষ্ম দৃষ্টিভংগী আৰু গভীৰ জীৱনবোধে উপন্যাসখনক বিশালতা আৰু গাম্ভীৰ্য্য দান কৰিলে। সুখ-দুখ, আশা-আকাঙ্ক্ষাৰ মাজেদি মানৱ জীৱনৰ বিপুলায়তন স্থিতি আৰু গভীৰ সত্য প্ৰদৰ্শন কৰিবলৈ হ'লে বিষয়বস্তুৰ বিস্তৃতি অনিবাৰ্য। 'জীৱনৰ বাটত' উপন্যাসৰ বিস্তীৰ্ণ বিষয়বস্তুৱে বহন কৰি আছে ঔপন্যাসিকৰ সৃজনী প্ৰতিভা। এই সৃজনী প্ৰতিভা প্ৰখৰ আৰু এই প্ৰখৰ সৃজনী প্ৰতিভাৰ বাবেই উপন্যাসখনত মানৱ জীৱনৰ বিস্তীৰ্ণ দিগ্‌বলয় ভাহি উঠিছে। শ্ৰেষ্ঠ শিল্পকৰ্ম হিচাপে উপন্যাসখনত জীৱনৰ অত্যুচ্চ আদৰ্শ যিদৰে চিত্ৰিত হৈছে ; সেইদৰে জীৱনৰ প্ৰাত্যহিক তুচ্ছতাইও ধৰা নিদিয়াকৈ থকা নাই। শ্ৰেষ্ঠ শিল্পকৰ্মত জীৱনৰ মহত্ব যিদৰে উজ্জ্বলি উঠে ; জীৱনৰ ঘৃণনীয় নীচতাও প্ৰকট নোহোৱাকৈ নাথাকে। কিন্তু জীৱনৰ উৎকৃষ্ট আৰু নিকৃষ্ট দুয়োটা দিশেই শ্ৰেষ্ঠ শিল্পকৰ্মত সমানে মূল্যবান হয়। এই কাৰণতেই অভাগিনী তগৰৰ প্ৰতি পাঠক যিমান সহানুভূতিশীল ; ঠিক সেইদৰে মেৰুদণ্ডহীন প্ৰতাৰক কমলাকান্তৰ প্ৰতিও পাঠক সিমান বিতৰাগ নহয়। কমলাকান্তৰ দুৰ্বলতা আৰু এই দুৰ্বলতাজনিত প্ৰতাৰণাৰ বাবে পাঠকৰ মনত দুখ লাগে সঁচা ; কিন্তু কঠিন পৰিস্থিতি আৰু অলংঘনীয় দ্বন্দ্বৰ বাবে কমলাকান্তৰ মানসিক অৱস্থাই পাঠকৰ মনত ঘৃণাৰ পৰিবৰ্তে সহানুভূতিহে উদ্ৰেক কৰে। উপন্যাসখনত সময় আৰু সমাজৰ এক মনঃস্তাত্বিক বিশ্লেষণ আছে। এই বিশ্লেষণৰ বাবেই এই কথা স্পষ্ট হৈ পৰিছে যে, কমলাকান্তও ঠিক তগৰৰ দৰেই এক সন্ধিক্ষণৰ মানুহ। মাথোন পাৰ্থক্য হ'ল ইমানেই যে, প্ৰাচীনতাৰ বৃত্তৰপৰা ওলাই আহি তগৰ যেন ঠিক বৃত্তৰ পৰিধিত বৈ গ'ল আৰু কমলাকান্তই পূৰ্বৰ সহজ সৰল বৃত্তৰ মাজৰপৰা ওলাই আহি এটা নতুন বৃত্তৰ মাজত সোমাই পৰিল ; তেওঁ সোমাব জানিলে ; কিন্তু ওলাব নেজানিলে। চৰিত্ৰটোৰ দ্বন্দ্ব ইয়াতেই। ঠিক সেইদৰে সুপ্ৰভাৰ কৃত্ৰিমতাই পাঠকক আকৰ্ষণ নকৰে সঁচা ; কিন্তু সমাজৰপৰা বিছিন্ন হৈ থাকি জীৱনৰ মাধুৰ্য্য বিচাৰি নেপাই সুপ্ৰভাই যেতিয়া সুখৰ মৰীচিকা খেদি সমাজৰ

শুচৰলৈ আহিব খোজে তেতিয়া পাঠকৰ মনত এই চৰিত্ৰটোৰ প্ৰতিও সহানুভূতি জাগি উঠিব খোজে। সি যি কি নহওক সামাজিক নীতি-নিয়ম আৰু নতুন যুগৰ আচহুৱা বতাহে সৃষ্টি কৰা কমলাকান্ত আৰু তগৰৰ জীৱনৰ ট্ৰেজেডিয়েই হৈছে জীৱনৰ বাটত উপন্যাসৰ মুখ্য উপজীব্য। তাকে দেখুৱাবলৈ যাওঁতে অসমীয়া জাতীয় জীৱন, সমাজ শৃংখলাৰে শৃংখলিত ব্যক্তিজীৱন আৰু শৃংখলমুক্ত অৱচেতন জীৱনৰ ছবি উপন্যাসখনত চিত্ৰিত হৈছে। কিন্তু এই সকলোবোৰ একান্ত অৱলম্বন মাথোন। সমাজ সৃষ্ট আৰু যুগজনিত জীৱনৰ মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণ আৰু ট্ৰেজেডি প্ৰকাশেই উপন্যাসখনৰ প্ৰাণবস্তু। ইয়াকে শিল্পকৰ্মৰ বৈভৱেৰে বিশালতৰ ৰূপত সজাই ৰমণীয় কৰিবপৰা বাবেই জীৱনৰ বাটত মহাকাব্যিক উপন্যাস হৈ উঠিল।

ছেউজী পাতৰ কাহিনীত নাৰী-চৰিত্ৰ-চনিয়া

এটি সীমাবদ্ধ মানৱসমাজৰ বিচিত্ৰ নাৰী চৰিত্ৰৰ জীৱন্ত অভিব্যক্তি প্ৰধান উপন্যাস ছেউজী পাতৰ কাহিনী। বিৰিঞ্চি কুমাৰ বৰুৱাৰ এই উপন্যাসখনিত নাৰী চৰিত্ৰৰ তুলনাত পুৰুষ চৰিত্ৰ সংখ্যাৰ ফালৰপৰা যিদৰে নগণ্য; বৈশিষ্ট্যৰ ফালৰপৰাও পুৰুষ চৰিত্ৰবোৰ প্ৰায় অনুজ্জ্বল। যদিও বা কোনোটো পুৰুষ চৰিত্ৰই জীৱন্ত ৰূপ পাইছে তেনেহলে ক'ব লাগিব সিও নাৰী চৰিত্ৰবোৰক উজ্জ্বল ৰূপদান দিয়াৰ খাতিৰতহে।

উপন্যাসখনত চনিয়া এনে এটি বান্ধোনবিহীন নাৰী চৰিত্ৰ, যি সমাজৰ চিৰাচৰিত ৰীতিৰ মেৰপাকত বন্দী নহয়; মুক্ত। যাৰ কথা আৰু কৰ্মৰ মাজত সামঞ্জস্য নাই আৰু যাৰ জীৱন সম্পৰ্কে স্পষ্ট আভাস আনৰ বাবে দুৰ্জ্ঞেয়। আমি চাহাবৰ পাশৱিক যৌনকাৰ্য্যৰ পৰিণতি স্বৰূপে বাগিচাৰ কৃষ্ণাঙ্গী যুৱতী মহৰাৰ গৰ্ভত অবৈধভাৱে জন্মলাভ কৰা চনিয়াৰ স্বভাৱ গভীৰ বেদনা আৰু চঞ্চল চপল আনন্দেৰে মিশ্ৰিত। জন্মৰ দিনাই মাতৃহাৰা হৈ আনৰ মৰম চেনেহৰ উম পাই ডাঙৰ দীঘল হোৱা চনিয়াই বয়সৰ লগে লগে উপলব্ধি কৰিলে পিতৃ-মাতৃহীনা সন্তানৰ নিৰ্মম বেদনাখিনি। পুৰুষতকৈ নাৰীয়েই পিতৃ-মাতৃৰ অভাৱ অনুভৱ কৰে বেছিকৈ। চনিয়াও নাৰী, সেয়ে তায়ো ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহ'ল। তথাপি চনিয়াই নিজৰ জীৱনৰ অব্যক্ত বেদনাৰে জীৱনৰ ৰং-তামচা হাঁহি-ধেমালিৰ ভোগৰপৰা নিজ জীৱনটোক বঞ্চিত কৰিবলৈ চেষ্টা নকৰিলে। বৰং চনিয়াৰ চঞ্চলা-চপলা স্বভাৱ সুলভ ৰং-তামচাই চনিয়াৰ জীৱন ইতিহাসৰ বেদনাঘন ক'লা পাতখিলা একেবাৰে ঢাকি ৰাখিবলৈহে চেষ্টা কৰিলে।, ৰাখিলেও।

চনিয়া তথাকথিত নাৰীৰ সহজাত স্বভাৱৰো ব্যতিক্ৰম। কিছুমান নাৰীৰ দৰেই যৌৱনৰ দুৱাৰ দলিত ভৰি দিয়েই পুৰুষৰ সান্নিধ্য লাভৰ বাবে চিৰাচৰিত নাৰীসুলভ গোপন লালসা চনিয়াৰো আছে। এনে লালসাৰ তাড়নাতেই নৰেশ্বৰৰ আকৰ্ষণত আকৰ্ষিতা হৈ চনিয়াই নৰেশ্বৰকো হৃদয়ৰ মাজ মজিয়ালৈ চপাই অনাৰ অভিনৱ কৌশল গ্ৰহণ কৰিলে—মিছাকৈয়ে পইচা হেৰাইছে বুলি কৈ। ইয়াৰ উপৰি যিকোনো সময়তে তাই বিচাৰে নৰেশ্বৰৰ সঙ্গ। কিন্তু চনিয়াৰ পুৰুষ সঙ্গ প্ৰয়াসী মনোভাৱ আন নাৰীৰ তুলনাত বহুখিনি পৃথক। যৌৱ

আকৰ্ষণ পুৰুষ আৰু নাৰী উভয়ৰে সহজাত প্ৰবৃত্তি হলেও চনিয়াৰ এই আকৰ্ষণ যৌনবিকাৰ বা কামোন্মাদনাপৰা বহুখিনি আঁতৰত। সকলো পুৰুষ নাৰীৰ দৰে চনিয়াৰো জৈৱিক শক্তি এটা আছে ; কিন্তু চনিয়াৰ এই libido বা Sexual energy বিশুদ্ধ আৰু সেইবাবেই ই কামোন্মাদনাপৰা উত্তীৰ্ণ হৈ প্ৰেমৰ পাৰী-লৈ উঠিছে। কাৰণ প্ৰেম ইন্দ্ৰিয়জ ; কিন্তু চনিয়াৰ ইন্দ্ৰিয়জ বাসনাৰ প্ৰতি আকৰ্ষণ নাই। কামে দেহক আশ্ৰয় কৰি ইন্দ্ৰিয় সুখলাভ কৰিবলৈ বিচাৰে ; কিন্তু চনিয়া এনে সুখৰ প্ৰতিও নিৰ্লিপ্তা। সেয়ে চনিয়াৰ পুৰুষ সঙ্গ প্ৰয়াসী যি সম্মোহন প্ৰকাশ পাইছে সি সম্পূৰ্ণ বিশুদ্ধকৃত (Sublimated sex) যৌন প্ৰবৃত্তিৰূপেহে প্ৰকাশ পাইছে।

প্ৰায়বোৰ নাৰীৰেই মনোদৈহিক সংগঠন (Psychophysical organisation) পুৰুষৰ তুলনাত বহুগুণে দুৰ্বল। চনিয়াৰ ক্ষেত্ৰত ই কিন্তু কিছু ব্যতিক্ৰম যেন লাগে। সেয়ে চনিয়াৰ মন সদায় পুৰুষৰ দৰে আক্ৰমণ প্ৰয়াসী হৈ উঠে ; কিন্তু সাধাৰণ নাৰীৰ দৰেই ই অৱশ্যে কাৰ্য্যত হৈ উঠা নাই। সমস্তাৰ জটিলতাৰ মাজত প্ৰৱেশ কৰি জীৱনটোক প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ প্ৰতি সাধাৰণ নাৰীৰ যি নিৰ্লিপ্ততা ; চনিয়া সেই ক্ষেত্ৰত সামান্য ব্যতিক্ৰম। 'ক'লা আকাশত পুৱাৰ প্ৰাণহীন তৰা' স্বৰূপা চনিয়াই নৰেশ্বৰ বা যিকোনো এজন পুৰুষৰ পত্নীৰূপে আশ্ৰয় লৈ জীৱন অতিবাহিত কৰিব পাৰিলেহেঁতেন। কিন্তু নকৰিলে। নৰেশ্বৰে প্ৰাণ উজাৰি ভালপোৱাখিনিক তাইৰ আগত প্ৰকাশ কৰি তাইক বিয়া কৰোৱাৰ প্ৰস্তাৱ দাঙি ধৰা সত্বেও চনিয়াই সেই প্ৰস্তাৱ সহানুভূতিৰে অগ্ৰাহ্য কৰি চাৰ্কাচ পাৰ্টিত যোগ দিবলৈ সকলোৰে অজ্ঞাতে গুচি গ'ল।

কিছুমান নাৰীৰ যি আত্মকেন্দ্ৰী তথা আত্মৰতি (Narcisstic) মনোভাৱ থাকে, সেই মনোভাৱৰ পৰাও চনিয়া মুক্ত। আন নহলেও চনিয়াই গৌৰৱ কৰিব পৰাকৈ তাইৰ আছিল নাৰীৰ সৰ্বস্বসম্পদ নিটোল ৰূপ যৌৱন। কিন্তু চনিয়াই কোনোদিন কাৰো ওচৰত নিজৰ ৰূপগুণৰ আত্মপ্ৰশংসাৰে মুখৰিত হৈ উঠা নাই। আটাইতকৈ ডাঙৰ কথা, বহু নাৰীয়েই যৌৱনৰ উন্মাদ পোৱাৰ লগে লগেই ভৱিষ্যতে বিবাহ বান্ধোনত আবদ্ধ হৈ সংসাৰ পতাৰ কামনা কৰে। এই সংসাৰ পতাৰ মূলতে প্ৰথমে তেনে নাৰীয়ে ভাল পায় এজন পুৰুষক আৰু তাৰ পাছত সেই পুৰুষৰ যোগ্যেৰি বিচাৰে সন্তানৰ মাতৃ হ'বলৈ। শেষত মাতৃত্বৰ গৌৰৱখিনিয়েই হৈ পৰে সেই নাৰীৰ একমাত্ৰ গৌৰৱ।

কিন্তু চনিয়া নাৰী হ'লেও নাৰীৰ মাতৃ হোৱাৰ চিৰন্তন আকাজ্ঞাৰপৰা তাই ৰহিত। নাৰীৰ মনৰ দন্দ্বৰ বিভিন্নতা এগৰাকী পতিতপাবন মনস্তাত্বিক হেভ্‌লক এলিচে কৈছে যে, নাৰীৰ সৰ্বশেষ লক্ষ্য মাতৃ হোৱা আৰু এগৰাকী সুন্দৰী নাৰীও অধিক সুন্দৰী হৈ উঠে তেতিয়া, যেতিয়া তেওঁ সন্তানসম্ভৱা হৈ উঠে। কিন্তু চনিয়াই বিবাহৰ যাক্ষোন নিবিচাৰে; তাই বিচাৰে—"বিয়া কৰি লেটাৰ হবে নিজৰ বাহুতে বন্দী হোৱাতকৈ ভালপোৱাৰ এঠাবে ভাল তৰি" কাৰোবাক ধাদ্ধি থৰলৈছে। বান্ধি থৰলৈছে বিচাৰে; কিন্তু 'কাৰোৰ লগত সম্পূৰ্ণভাৱে তাই নিজকে মিলাই দিব নোৱাৰে; ওচৰত থাকিও যেন তাই আঁতৰত। যাৰ সঙ্গ কামনা কৰে, তাৰ পৰাও অকস্মাতে আঁতৰিব খোজে—কেতিয়াবা অনাহুকত, কেতিয়াবা কোভত, কেতিয়াবা অহংকাৰত।" ভালপোৱা আৰু বিবাহ চনিয়াৰ জীৱন দৰ্শনত দুটা সুকীয়া বস্তু। চনিয়াৰ বাবে ভালপোৱা যেন—"If there is anything better than to be loved, it is loving" হৃদয়ৰ গহন তলিৰপৰা ভালপোৱাখিনি প্ৰকাশ কৰি নবেশ্বৰে যেতিয়া কয়—"চনিয়া, তই মোক ভাল নেপাব?" গভীৰ বেদনাভৰা স্বৰেৰে চনিয়াই ক'লে—"জানই দেখোন—লগপোৱা দিনৰে পৰাই তোক ভাল পাই আহিছোঁ। ভাল-পালেই জানো বিয়া কৰিব পাৰি?" নবেশ্বৰৰ সন্দেহ ভঞ্জন কৰাৰ মানসেৰে চনিয়াই আকৌ কলে—"তোক ভাল পাওঁ দেখিয়েই তোক বিয়া কৰাতকৈ অমত হৈছোঁ।"

কোনো পুৰুষক ভাল পালেও বা পুৰুষৰ প্ৰতি আকৰ্ষণ থাকিলেও বিবাহ পাশত আবদ্ধ হবলৈ নিবিচৰা এশ্ৰেণী নাৰী আছে। সাধাৰণতে যৌনিক আনন্দ আৰু সন্তান প্ৰজননৰ আনন্দখিনি নাৰীয়ে লাভ কৰিব লাগে মৰ্ষকাম (Mesochism) অৰ্থাৎ যন্ত্ৰণাৰ মাজেদিহে। এই কথা জানি কিছুমান নাৰীয়ে সন্তানৰ মাতৃ হোৱাৰ দৈহিক যন্ত্ৰণাৰ ভয়ত ক্ষণিক যৌনিক সংসৰ্গতৰ জৰিয়তেই নাৰী জীৱনৰ আত্মৰতি সুখ লাভ কৰিবলৈ বিচাৰে। কিন্তু চনিয়াৰ এনে প্ৰবৃত্তিও নাই। চনিয়া বিবাহৰ ক্ষেত্ৰত যিদৰে নিৰ্লিপ্তা, ক্ষণিক যৌনিক সংসৰ্গৰ প্ৰতিও সেইদৰে উদাসীনা। নবেশ্বৰৰ লগত চৰাই পোৱালী বিচাৰি হাবিৰ মাজত নৈৰ কাষত চনিয়াই তাইৰ প্ৰেমাস্পদক হৃদয় উজাৰি বহুতো কথা ক'লে—"সংকালৈ গ'লে মানুহ বাৰণ হয়" কিন্তু নবেশ্বৰ মহ'ল। "জঙ্গলৈ আহিলে মানুহ জঙ্গলী হয়", নবেশৰ কিন্তু কোনোটো মহ'ল। চনিয়াৰ মুখৈছি

প্ৰকাশ পোৱা চনিয়াৰ এই গোপন সংকেতত নবেশ্বৰৰ পুৰুষসুলভ সুপ্ত চেতনাটো জিকাৰ মাৰি উঠিল আৰু সি "বুকুত মৰণাহ বান্ধি দুখোজমান আগবাঢ়ি আহি চনিয়াৰ কাষত তাৰ হাতটো ধৰে।" কিন্তু যি চনিয়াই নবেশ্বৰক ইমানখিনি সাহস দিলে, সেই চনিয়াই তৎমুহূৰ্ত্ততে ক'লে—"এই থৰথাৰ, বেচি ওচৰলৈ আহিছ। চৰাইৰ মাত যেনেকৈ বুজোঁ, মানুহৰ চকু মুখৰ অৰ্থও বুজোঁ। তোৰ হাতে মৰমৰ কথা ক'বলৈ বিচাৰিছে।" এয়ে চনিয়াৰ দুৰ্বোধ্য চৰিত্ৰ। আন বহু নাৰীৰ দৰে তিৰোতাৰ সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ সম্পদ সতীত্বৰ প্ৰতিও চনিয়াৰ কোনো স্পষ্ট ধাৰণা নাই। বহু নাৰীয়েই বিবাহৰ আগলৈকে নাৰী জীৱনৰ পবিত্ৰতা ৰক্ষা কৰি বিবাহৰ পাছত যৌন জীৱনৰ জৰিয়তে সন্তানৰ জননী হৈ নাৰী জীৱনৰ বিকাশ আৰু সাৰ্থকতা কামনা কৰে। কিন্তু চনিয়াই এনে বিকাশ আৰু সাৰ্থকতাৰ কথা জীৱনত এবাৰো নেভাবিলে। সকলোপিনৰ পৰাই চনিয়া চঞ্চলা-চপলা। "বনৰীয়া হৰিণীৰ দৰেই চনিয়াৰ স্বভাৱ, চলাৰ ভঙ্গীও শৃঙ্খলাশূন্য।" "Women is like reed which bends to every breeze but breaks not in the tempest." "Whately"য়ে নাৰীৰ মনৰ বিষয়ে কোৱা এইবাৰ কথা চনিয়াৰ ক্ষেত্ৰত আখৰে আখৰে প্ৰযোজ্য। নবেশ্বৰ, পোৱাণী মহৰি আদি বহুজন পুৰুষৰ হৃদয় আকাশৰপৰা বৈ অহা প্ৰেমৰ পছোৱা চাটিত চনিয়াৰ যৌৱনসুলভ প্ৰেমৰ বিৰিণা ভাঙিও হালিছিল, কিন্তু ভাগি যোৱা নাছিল।

চনিয়া—এই একেটি চৰিত্ৰৰ মনৰ মাজতে স্বভাৱৰ বৈপৰীত্য (Contrast) আছে। বাগিচাৰ বনুৱাই জীৱনৰ মোহটোকে চাহগছৰ মোহত আৰোপিত কৰি কঠোৰ পৰিশ্ৰমৰ মাজেদি জীয়াই থাকে। দৰিদ্ৰতাৰ দুৰ্বহ বোজাৰপৰা নিজকে মুক্ত কৰি জীৱনটোক ক্ষণিকৰ বাবে হলেও ভোগ কৰাৰ দুৰ্বাৰ মানলেৰে কেতিয়াবা দুই এটা অসৎ কাৰ্য্যও কৰে। বাগিচাৰ বনুৱা বতৌ এই শ্ৰেণীৰ এটি দুৰ্ভগীয়া, করুণ চৰিত্ৰ! অলাগতিয়াল বুলি ভাবি চাহপাত অলপ নিয়াত ভাতে চোৰৰ অভিযোগেৰে অভিযুক্ত হৈ বিচাৰত যেতিয়া চাহাবৰ লৌকাৰ কোৰ খাই বতৌৰ দেহ ৰক্তাক্ত হ'ল, অসহনীয় বেদনাত বতৌৱে তেতিয়া করুণ বিননি তুলি চটফটাবলৈ লাগিল, তেতিয়া চনিয়াৰ কুসুম কোমল নাৰী হৃদয় ভাগি তপত চকুলো ওলাই আহিল। কিন্তু এনে নিদাৰুণ অত্যাচাৰত যি নাৰী হৃদয় মৰ্মবেদনাত কান্দি উঠিছিল, সেই নাৰী হৃদয়তেই প্ৰতিহিংসাৰ জুই জ্বলাও

জাগি উঠিছিল। স্বভাৱৰ এনে বৈপৰীত্য চনিয়াৰ চৰিত্ৰত আৰু বহুতো আছে। বাগিচাৰ বন্ধুৱাৰ এনে যান্ত্ৰিক জীৱনৰ দুৰ্বহ বেদনাৰপৰা নিষ্কৃতি লাভৰ বাবে মন্ত্ৰৰ বোধে বাগিচা এৰি গুচি নাযাৱ কিয় বুলি চনিয়াক নবেশ্বৰে কৰা প্ৰশ্নৰ উত্তৰ দি কৈছিল—

"তই নেজান? কুলিয়ে মাক-বাপেক, মতা-তিৰোতা, ল'ৰা-ছোৱালী সব এৰিব পাৰে—এৰিব নোৱাৰে মাথোন চাহগছ কেইজোপা।" এনে মন্তব্য দিয়া চনিয়াই কিন্তু নিজে চাহ-বাগিচাবে বন্ধুৱা হৈ এদিন নবেশ্বৰক কৈছিল—"মইতো বাগিচাত নেথাকিম; বাগিচাৰপৰা বহুদূৰলৈ গুচি যাম—এনেকুৱা ঠাইলৈ গুচি যাম য'ত মই ক'ৰ ছোৱালী কোনেও নেজানিব।" প্ৰেমৰ পাত্ৰ নবেশ্বৰক কোৱা এইখিনি কথাত কৌতুকাপাতৰ দৰে মৰ্মবেদনাৰে বক্তাক চনিয়াৰ হৃদয়ৰ প্ৰচ্ছন্ন বেদনাখিনি ঘনীভূত হৈ উঠিছে। কিন্তু সেয়ে হলেও আগবাতিৰ কথাৰ লগত এইখিনি কথাৰ বৈপৰীত্যই যেন ইঙ্গিত দিয়ে—"আকাশৰ বোলৰ দৰে চনিয়াৰি মন ক্ষণে ক্ষণে সলনি হয়।"

যি কি নহক হৃদয়ৰ গহন স্থানৰপৰা ভালপোৱা নবেশ্বৰক এৰি চনিয়াই চাৰ্কাচ পাটিত সোমাই বতীত উঠি নাচিবলৈ ওলাল। বিদায়ৰ বেদনাৰে জৰ্জৰিত পৰত "ডাৱৰৰ মাজত লুকুৱা জোনৰ অকণি পোহৰ নদীৰ বুকুত সিঁচৰিত হৈ সৃষ্টি হোৱা এক শান্ত পৰিবেশত" মায়াবিনী মনৰ চনিয়াই নবেশ্বৰক প্ৰাণ উজাৰি ক'লে—

"নবেশ্বৰ, লগপোৱা দিনৰে পৰা তই মোক মৰম কৰি আছিছ, জানো মই গুচি গলে তই দুখ পাবি; মোৰ শোকত তই বাগিচা এৰিবি। পিছে, মোক বিয়া কৰাই সুখী হোৱাৰ কথা নাভাবিবি। মোক লৈ কোনো মানুহেই সুখী হব নোৱাৰে। মোৰ দেহত তেজ নাই; আছে বিহ। তই জানই এই বাগিচাৰ প্ৰত্যেক ডেকা-গাভৰুকে আপোন বুলি ভাবো। তথাপি বাগিচাখনৰ ওপৰত মোৰ হিংসা। ইচ্ছা হয়, প্ৰত্যেকজোপা চাহগছকে উভালি পেলাওঁ, কলঘৰ ভাঙি দিওঁ, চাহাবৰ বঙলাত জুই জলাওঁ, মিলাৰ চাহাবক খুন কৰোঁ, ডেকা গাভৰুহঁতক নিজ নিজ ঘৰলৈ ঘুৰাই পঠাওঁ। বাগিচাই যেন মোৰ ভাই-ভনী, আই-বোপাইক দিনে দিনে পাপ প্ৰলোভনলৈ টানি লৈ গৈছে। বাগিচাখনক কেতিয়াবা অতিকৈ ভাল পাওঁ, কেতিয়াবা ঘৃণা কৰোঁ। ঘৃণা ভালপোৱাৰ লগত বহুদিন খুঁজিলোঁ। শেষত ঘৃণাৰে জয় হ'ল।" চনিয়াৰ এই বীভৎস উক্তিটোৱেই

আটাইতকৈ তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ। চনিয়াৰ অন্তৰত নবেণৰৰ দৰে পুৰুষৰ প্ৰতি গভীৰ ভালপোৱা আছে; কিন্তু তাইক লৈ কোনোৱে সুখী হ'ব নোৱাৰে। সেয়ে তাই কাৰো লগত বিয়া নোসোমায়। বাগিচাৰ প্ৰতিজোপা চাহগছক, প্ৰতিজন ডেকা-গাভৰুক প্ৰাণভৰি তাই ভাল পায়; কিন্তু যি বাগিচাত মানুহে মানুহৰ হৃদয় সংবাদ হৃদয়ৰ উমেৰে উপলব্ধি কৰিব নোৱাৰে, সেই বাগিচাৰ প্ৰতি চনিয়াৰ বিৰাগ, ঘৃণা, হিংসা আৰু ক্ষোভ। সেয়ে তাই কোনেও নজনা অজান দেশলৈ গুচি যাবলৈ ওলাল মায়াবিনী হৈ। তাইৰ প্ৰাণৰ লৈতে থকা বাগিচাৰ দৃঢ়তম বান্ধোন চিঙি বাগিচা এৰি ওলাই গ'ল; সেই চনিয়াই বাগিচাৰ দুৰ্ভগীয়া বনুৱাখিনিৰ প্ৰতি কোনো সহানুভূতি প্ৰদৰ্শন নকৰিলে; আৰু নকৰিলে পদদলিত বুলি বুজি পোৱা এই মুঠি বনুৱাক যান্ত্ৰিক জীৱনৰ দুৰ্বাৰ বোজাৰ বান্ধোনবপৰা মুক্ত কৰাৰ কোনো বৈপ্লৱিক উপায় উদ্ভাবন। মাত্ৰ তাই গ্ৰহণ কৰিলে আত্মমুক্তিৰ বাবে এটি পলায়নবাদী মনোভাব। ব্যক্তিস্বাধীনতা আৰু সমাজমুক্তিৰ বাবে চনিয়াই নিজকে দায়বদ্ধ বুলি নাভাবিলে। অপ্ৰকাশ্য সংঘাতেৰে জৰুৰা হলেও আপোন জীৱনৰ প্ৰতি থকা আকলুৱা মোহৰ মেৰজালত বান্ধ খাই চনিয়া চাহবাগিচাৰ পৰা কৰবালৈ গুচি গ'ল। অনাবিল শান্তি প্ৰয়াসী চনিয়াৰ এই পলায়নত আছে ৰোমান্টিক স্পৃহা। একালে সহজলভ্য সুখ শান্তি লাভৰ প্ৰতি ৰোমান্টিক ব্যাকুলতা আৰু আনফালে চনকা বৈপ্লৱিক উমা—এয়ে চনিয়া চৰিত্ৰৰ বৈচিত্ৰ্য। কিন্তু সিয়ে হলেও শেষত ৰোমান্টিক ভাবালুতাই জয়ী হৈ চনিয়াক বৈপ্লৱিক কৰ্মজগতৰ পৰা ৰোমান্টিক ভাৱ জগতলৈ লৈ গুচি গ'ল। চিন্তা আৰু কাৰ্য্যৰ ক্ষেত্ৰত চনিয়াক সাধাৰণ নাৰীৰ লৈতে বহুখিনি ব্যতিক্ৰম যেন লাগিলেও এইখিনিতে সাধাৰণ নাৰীৰ সহজাত প্ৰবৃত্তিৰ লৈতে চনিয়াৰ পাৰ্থক্য বিশেষ একো নাথাকিল। বিবাহৰ পিছত সন্তানৰ প্ৰতিপালনতেই জীৱনৰ গোটেইখিনি সময় ব্যস্ত থাকিব লগা হয় বাবেই নাৰীয়ে নিজ প্ৰতিভা বিকাশৰপৰা বঞ্চিতা হবলগা হয় বুলি যি ধাৰণা এটা কেতিয়াবা হয়, ইয়াকো চনিয়াই মিছা বুলিহে প্ৰমাণ কৰি দেখুৱালে। কাৰণ বিবাহৰ কঠিন আৰু সীমাবদ্ধ বান্ধোনৰ পৰা মুক্ত হৈও চনিয়াই তাইৰ সুপ্ত প্ৰতিভাৰ বিকাশ অথবা বাগিচাৰ বনুৱাৰ মুক্তিৰ বাবে কোনো কাৰ্য্যপন্থা হাতত লোৱাৰ কথা চিন্তাই নকৰিলে। মাত্ৰ আত্মমুক্তিৰ প্ৰয়াসেৰে মুক্ত বিহংগমৰ দৰে তাই উৰা মাৰি কেনিবাদি গুচি গ'ল। চনিয়াই যিখিনি

তাৰ চিন্তাৰ আভাস দিছিল, তাৰে তাই পুৰুষৰ দৰে আক্ৰমণপ্ৰয়াসী (Aggressive Temperament) মনোভাব এটা লৈ সমস্যাৰ জটিলতাৰ মাজলৈ প্ৰবেশ কৰি আত্মোদ্ধাৰ তথা এটা নিপীড়িত গোষ্ঠীৰ উদ্ধাৰৰ চেষ্টা কৰা হলে দি হৈ উঠিলেহেঁতেন চনিয়াৰ নাৰী বিপ্লৱ। কিন্তু চনিয়াই তেনে এটা বিপ্লৱ কৰিব পৰাকৈ আন কিছুমান সাধাৰণ নাৰীৰ দৰেই তাৰো যে মনোদৈহিক সংগঠনত (Psychophysical Organisation) দুৰ্বল তাকেই প্ৰমাণ কৰি দেখুৱালে। চৰিত্ৰ ক্ষণে কঠিন ক্ষণে শিথিল স্বভাৱৰ দিনৰ পৰা যোগেশ দাসৰ—'ডাৱৰ আৰু নাই', 'সগা কুঁৱলি' আৰু 'ক'লা পাপ', নিৰোদ চৌধুৰীৰ 'শ্ৰেকৃজিন চাহাবৰ মেম' উপন্যাসৰ নাৰী চৰিত্ৰবোৰৰ সমগোত্ৰীয় যেন লাগে চনিয়াক। তাতকৈ ধাৰণা হয়—চাল-চলনা, কথা-বতৰা, ভাব-চিন্তাৰ সৈতে মিল থকা বিমল মিত্ৰৰ "চাহেব বিবি গোলামৰ" মেজবৌ চৰিত্ৰৰ সৈতে চনিয়া যেন অভিন্ন হৃদয় সহচৰী যুৱতী। চনিয়াৰ চৰিত্ৰত চঞ্চলা চপলা যুৱতীৰ বাক্ চতুৰালি আছে, তাৰ সমানে সমানে আছে তাইৰ পিতৃ মাতৃহীনা নিঠৰুৱা জীৱনৰ নিৰ্মম বেদনাৰ হাঁহি ধেমালিৰ মাজেদি প্ৰকাশ পোৱা প্ৰতিধ্বনি আৰু মানুহৰ দানৱীয় বিচাৰ বিবেচনাৰ প্ৰতি ক্ষোভ, এক প্ৰছন্ন ভাবোচ্ছাস। অথচ চনিয়াৰ চৰিত্ৰত বৈচিত্ৰ্যহে আছে ; মহত্ব কিন্তু নাই।

যতীন দুৱৰাৰ আপোনসুৰ / ওমৰ তীৰ্থ

অসমীয়া কবিতাৰ যুবৰাজ সুপৰিচিত আৰু জনপ্ৰিয় কবি দুৱৰাৰ বিষয়ে এগৰাকী কৃতি সমালোচক আৰু কবি ড° মহেন্দ্ৰ বৰাদেৱৰ মত "ভাৱৰ ঐশ্বৰ্যক নহয়, উপমাৰ বৈচিত্ৰ্যৰে নহয়, অকল সুৰৰ-মাধুৰীৰে এমুঠি অমৰ কবিতা সৃষ্টি কৰি যোৱা দুৱৰা অন্যতম কবি"। মৰ্মস্পৰ্শী সুৰ-মাধুৰ্য্যৰে ভৰা কবিতাৰ সকলো সোৱাদ আছে আপোন সুৰত। দুৱৰাৰ আপোন সুৰৰ একুৰি আঠোটা কবিতাৰ মাজেদি ৰিণিক-ৰিণিকি এটি মাথোন সুৰৰ মূৰ্চ্ছনা, সেই সুৰ আশা-নিৰাশাৰ সান্ত্বনা-বেদনাৰ কঠিন চেপাত বাজি উঠা কবি জীৱনৰ নিজৰ সুৰ। এই সুৰ কবিৰ ব্যক্তিগত জীৱনৰ সুৰ; অথচ ই ব্যক্তিগত হৈয়ো যেন নৈৰ্ব্যক্তিক। কবিতা ব্যক্তিহৃদয় নিঃসৃত আলসুৱা আৰু স্বচ্ছবাণী হলেও সৰ্বজনৰ হৃদয়ৰ বাণী। সেইবাবেই কবিতা সকলোৰে প্ৰিয়। দুৱৰাৰ কবিতাও এই কাৰণেই ইমান আপোন আৰু আপোন সুৰৰ কবিতাৰ সুৰটোও দুৱৰা কবিৰে নিজৰ জীৱনৰ সুৰ বুলি কলেও ই সৰ্বজনৰ।

দুৱৰাৰ আপোন সুৰত কবি হিচাপে দুৱৰাৰ সফলতাৰ মাজেদি তেওঁৰ জীৱনৰ বিফলতাৰ এক কৰুণ সুৰ ধ্বনিত হৈছে। কবি দুৱৰাৰ বিফলতাৰ মৰ্মন্তুদ সুৰ এটাই যদিও, এই সুৰ প্ৰকাশ পাইছে চাৰিটা বাটেদি। এইটো কথাতে ভৰ দি দুৱৰাৰ আপোন সুৰৰ কবিতা মুঠিক চাৰিটা ভাগত ভগাই পেলাব পাৰি। 'আপোন সুৰ', 'পাহৰা সুৰ', 'জীৱনৰ সুৰ', 'সপোনৰ সুৰ' আৰু 'প্ৰেমৰ সুৰ' এই পাঁচোটা কবিতাক সুৰৰ কবিতা নাম দিব পাৰি। দ্বিতীয়টো খুলত নাৱৰীয়া, ক, খ, গ এই তিনিটা আৰু 'নাৱৰীয়া নিয়া নাও বাই' নামৰ কবিতাটোক লৈ এই চাৰিটা কবিতাক নাৱৰীয়া কবিতা নাম দিবপৰা যায়। দুৱৰাৰ জীৱনৰ স্থিতি আৰু সুখ-দুখ সকলোটি যেন একোটি সপোন আৰু এনে ভাৱৰ ঐশ্বৰ্য্যৰে উপচি পৰা দুটি কবিতা 'সুখৰ সপোন' আৰু 'হেৰুৱা সপোন'ক সপোন কবিতা নামেৰে তৃতীয়টো ভাগ কৰিব পাৰি। সেইদৰে আপোন সুৰত কাব্যময় সৌন্দৰ্য্য আৰু কবি ভাবনাৰ ঐশ্বৰ্য্যৰে ত্ৰিটোৰ কবিতা গোটাদিয়েক আছে; য'ত কবি গৰাকীয়ে গভীৰ আত্মমগ্নতাৰে জীৱনৰ শূন্যতা উপলব্ধিৰ চৰম স্তৰত উপনীত হৈ-

এবাৰ তেওঁক পাহৰি যাবলৈ কৈছে আকৌ পাহৰি নাযাবলৈ কাতৰ আহ্বান জনাইছে। 'শুভ্ৰ পৰিচয়', 'অতীতক যোৱাহে পাহৰি' 'অতীতক নাযাবা পাহৰি', 'আজি মোক যোৱাহে পাহৰি' নামৰ এই কেইটা কবিতাক স্মৃতি কবিতা বুলি নামকৰণ কৰিব পাৰি। এটা প্ৰশ্ন হয় এই চাৰিটা ভাগত ঠাই নোপোৱা বাকী নটা কবিতাই সপোনৰ সুৰৰ মূৰ্চ্ছনা তোলাত সহায় কৰা নাই নেকি? যি নটা কবিতাক একেটা থূলত ভৰাই স্বকীয়া নামকৰণ কৰা নহ'ল; সেই কেইটা কবিতাৰ ভাৱৰ মহিমা প্ৰকাশ পাইছে বাকী চাৰিটা ভাগত থকা কবিতা কেইটাৰ মাজেদিয়েই। কবিতা হিচাপে এই নটা কবিতাৰ মূল্য আছে। কিন্তু কোনো এটা বিশেষ নামেৰে এটা থূল কৰাৰ সুবিধা, এই ন'টা কবিতাত নাই। গতিকে চাৰিটা ভাগত ভগাই লোৱা কবিতাখিনি আলোচনা কৰোঁতেই বাকী নটা কবিতাৰো প্ৰসঙ্গ টানি আনিলেই আপোন সুৰৰ বিচাৰটো সম্পূৰ্ণ হৈ উঠিব পাৰে।

দুৱৰা একান্তভাৱেই আত্মনিমগ্ন কবি। প্ৰথমটো থূলৰ কবিতা, যিটো থূলক সুৰৰ কবিতা আখ্যা দিয়া হৈছে, সেই থূলৰ প্ৰথম কবিতা 'আপোন সুৰ'ত কবি দুৱৰাৰ জীৱনৰ উপলব্ধিৰ প্ৰকাশ ঘটিছে। জনতাৰ মাজতে থাকিও এক নিবিড় নিঃসঙ্গতাৰ উপলব্ধি আৰু হাঁহি-কন্দোনকেই জগতৰ চিৰন্তন ৰীতি বুলি মানি লোৱাৰ বাবেই কবিৰ বিষাদত উল্লাহৰ গানৰ মূৰ্চ্ছনা বাজে। আপোন সুৰত ধ্বনিত হোৱা দুৱৰাৰ জীৱনৰ সুৰটি এয়েই। বিষাদ আছে; কিন্তু সেই বিষাদতেই যেন কবিৰ উল্লাহ। আপোন সুৰত জীৱন-জগত আৰু সুখ-দুঃখৰ বিষয়ে যি গভীৰ উপলব্ধি, সেই উপলব্ধিয়েই 'পহৰা সুৰ'ত সুখসন্ধানী কবিমনে এবাৰ অতীতৰ বুকুত আৰু এবাৰ অতীন্দ্ৰিয় জগতত প্ৰৱেশ কৰি ব্যাকুলতাৰ মাজত আত্মবিলীন কৰিছে। কিন্তু সুখ-তৃষ্ণাতুৰ কবিয়ে দুখৰ বাশি বাশি কণিকা বুটলি জীৱনগীতি ৰচনা কৰিব খুজিছে।

জীৱনৰ দুখৰ ৰাশিৰ।
এটি এটি কণা তুলি লই ॥
ৰচোঁ মই অন্তৰৰ গান।
শুনো তাকে বহি অকলই ॥

কবিৰ জীৱন সুৰো সেইটিয়েই, যি সুৰে কাৰো হৃদয় নাপাই ঘূৰি আহি

আপোন হৃদয়ত বিষাদ-ৰাগিণী তোলে। এনে ধাৰণাৰ বাবেই দুৱৰাই জীৱনৰ সুখ উপলব্ধিক সপোনৰ ক্ষণিক ছাঁয়াৰ দৰে ভাবিছে।

অন্তৰৰ প্ৰেম পুতলীৰে
সপোনতে চেনেহ যাচিব।
দেখা দেখা সুখৰ সপোন
সাৰ পাই কান্দিব লাগিব।

ভাল পোৱা কবিৰ বাবে হাঁহি উঠা কথা। য'তে ভাল পোৱা ত'তেই যেন-নিৰাশাৰ কুটিল হাঁহি। সেইবাবে আনৰপৰা মৰম, চেনেহ আৰু প্ৰেম কবি দুৱৰাই আশা কৰা নাই। প্ৰেমত বিফল কবিয়ে "মৰততো মোৰ এই হিয়াখনি অতুল প্ৰেমেৰে ভৰা।" বুলি নিজৰ হৃদয় সাগৰত প্ৰেমৰ মুকুতা বুটলি আত্মবিভোৰ হৈ পৰিছে।

আপোন সুৰৰ পাঁচোটা সুৰৰ কবিতাত কবি দুৱৰাৰ নিঃসঙ্গতাবোধে এক অসহনীয় ৰূপ ধাৰণ কৰিছেগৈ; যাৰ ফলত দুৱৰাই সুখ-শান্তি আৰু প্ৰেম এক ক্ষণিক সুখস্বপ্ন বুলি ভাবিবলৈ বাধ্য হৈছে। কিন্তু আত্মমুখী কবি দুৱৰাই শেষত যেন প্ৰেমত বিফলহৈ নিজৰ হৃদয় ৰাজ্যতে অফুৰন্ত প্ৰেমৰ সন্ধান পাই তাতেই তেওঁ ডুবগৈ আপোন বিভোৰহৈ থকাৰ প্ৰয়াস কৰিছে।

আপোন সুৰৰ যিখিনি কবিতাক সুৰৰ কবিতা বুলি কোৱা হৈছে; সেই-খিনি কবিতাত কবি দুৱৰাই ব্যক্তিগত জীৱনৰ বিফলতাৰ এক চৰম সীমাত উপনীত হৈছেগৈ আৰু নাৰবীয়া কবিতা কেইটাও সেই সীমা দূৰণিত থিয়হৈ দেখিছে য'ত মাথোন নিৰাশাৰ জুয়ে পুৰি উত্তপ্ত কৰা এক মৰুভূ। এই মৰুভূৰ সিপাৰে প্ৰেম, সুখ, শান্তিৰ অপূৰ্ব পোহৰ। তেওঁৰ হৃদয় উপচি থকা যি প্ৰেমৰ মৰ্ত্তত আদৰ নাই, সেই প্ৰেমৰ পূৰ্ণতা যেন সিপাৰত। ভূমিত নহয়; ভূমাত। এই ভূমাস্পৃহাই কবিক মৰ্ত্ত বিমুখ কৰি উৱাউল কৰি তুলিছে। গতিকে আপোন সুৰৰ দ্বিতীয়টো খুলৰ নাৰবীয়া কবিতা কেইটাত কবি দুৱৰাই ভূমি এৰি ভূমালৈ যাব খুজিছে নাৰবীয়াৰ লগতে। দুৱৰা কবিৰ যি দুখবাদ ঠিক তেনে ধৰণৰ দুখবাদৰ বাবেই শ্বেলীয়ে কৈছিল—

"Art thou pale for weariness
Of climbing heaven and gazing on the earth.

Wandering companionless
Among the stars that have a different birth.
And even changing like, a joyless eye
That finds no object worth its constancy ?

(To The Moon.)

বাস্তৱ জীৱনৰ বিফলতাৰপৰা সৃষ্টি হোৱা গভীৰ দুখবাদৰ বাবে কবি ছুৱৰাই অপাৰ্থিৱ প্ৰেমত হৃদয় জ্বালাৰ উপশম ঘটাব খুজিছে। ঠিক একে কাৰণত নহলেও টেনিচনেও কৈছিল—

"For this from out our bounne of
time and place.
The flood may bear me for
I hope to see my pilot face to face
When I have crossed the bar".

(Crossing the Bar)

ছুৱৰা কবিয়েও নাৱৰীয়া 'গ' কবিতাত ক'লে—

'দেশ কাল সময়ৰ সীমা হেৰুৱাই
সোঁতে যদি নিয়ে মোক বহু দূৰ'লই,
ভয় নাই নাৱৰীয়া যদি কাষতেই
নাওখনি নিব মোৰ নিজ দেশ'লই।'

মৰ্ত্তৰ ছুদিনীয়া ভাল পোৱা আৰু ক্ষণিক সুখৰ প্ৰতি আওকাণ কৰি অপাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ ৰাজ্যলৈ লৈ যাবৰ বাবে ছুৱৰাই আকুতি জুৰিছে নাৱৰীয়াক।

ছুৱৰাই নাৱৰীয়া কবিতাৰ ভাৱবস্তু পশ্চিমৰপৰা বুটলি আনি আপোন হিয়াৰ উম দি তেওঁৰ নিজৰ যেন কৰি লৈছে। কবিতাৰ ভাৱবস্তু বাবেই নহওক লাগে, নিজৰ মনৰ কথাৰ লগত মিলিতা থোৱা বাবেই "এইখিনি বাচি-বিচাৰি আনিছে"। নাৱৰীয়া কবিতা কেইটাত কবি গৰাকীৰ প্ৰেমৰ বিফলতা যিমানখিনি প্ৰকাশ পাইছে তাতকৈও অধিক প্ৰকাশ পাইছে ভাবুকী কবি গৰাকীৰ অভিমান। বাস্তৱ জীৱন আৰু বাস্তৱ মানুহৰপৰা তেওঁ একোকে নাপালে। এই ক্ষোভৰ বাবেই তেওঁ ভূমি এৰি ভূমালৈ যাব খুজিছে। নাৱৰীয়া কবিতা কেইটাৰ এয়ে তাৎপৰ্য্য।

আপোন সুৰৰ তৃতীয় খণ্ডৰ সপোন কবিতা দুটাই কবিৰ জীৱন-কথাৰ ইঙ্গিত বহন কৰি আছে। জীৱনৰ কোনোবা ক্ষণত প্ৰেমৰ সঁচা ৰাগিণীত মত্ত হোৱা কবি গৰাকীয়ে শেহত বিৰহৰ জ্বালাৰ মাজতো অতীত স্মৃতিৰ একাচলি পোহৰত আমেজ অনুভৱ কৰিছে। অথচ কবি গৰাকীৰ ধাৰণা স্পষ্ট যে, অতীতৰ সেই সুখ আছিল সপোনত; যাৰ স্থিতিৰ স্বাক্ষৰ বাস্তৱে বহন কৰা নাছিল। সেই বাবেই হেৰুৱা সপোন কবিতাত ক'লে—

এনে দৰে সপোনৰ মধুমিলনত
থাকোঁতেই আপোন পাহৰি,
সাৰসাই উঠি দেখোঁ হঠাতে হেৰাল
কেনিবাদি কবিতা কুঁৱৰী।

'সুখৰ সপোন' আৰু 'হেৰুৱা সপোন'-এই দুয়োটা কবিতাই কবি দুৱৰাৰ বাস্তৱ জীৱনৰ প্ৰেম আৰু প্ৰেমৰ বিফলতাৰ সফল ইঙ্গিত দিয়ে। তেওঁৰ বাস্তৱ প্ৰেমৰ সুখ এক সপোন আৰু শেহত সেই সপোনো হেৰাই গ'ল। সপোন কবিতা দু'টা আন কেইটা কবিতাৰ তুলনাত বহুখিনি পৃথক। পৃথক এই কাৰণেই যে, এই দুয়োটো কবিতাত বিৰহী কবিৰ বিৰহ বেদনাৰ জ্বালা যিমান গভীৰ, তাতকৈ বহুখিনি তীব্ৰতৰহৈ উঠিছে কবিৰ অন্তৰৰ ক্ষোভ।

দুৱৰাৰ সপোন কবিতা মাথোন দুটাই। কিন্তু এই দুয়োটা কবিতাৰ ভাৱ-বস্তুৰ লগত আৰু তালে কেইটা 'কবিতাৰ বক্তব্যৰ মিল আছে। "সোণোৱালী বালিৰ এমুঠি" কবিতাত পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ' প্ৰতি কবিৰ ধাৰণা—"এটি মাথো নিৰাশা সপোন"। কবিৰ এই হতাশা-নিৰাশাৰ তীব্ৰতা প্ৰকাশ পাইছে কবিতাটিৰ "সপোনতে দেখিছো সপোন" এই শেহৰ শাৰীটিত।

সপোনতে সপোন দেখাৰ যি মৰ্মন্তুদ বেদনা, সেই বেদনাই বিকোলো পাঠকৰ হৃদয়মনত স্পৰ্শ কৰি যায়। যেতিয়া কবিয়ে কয়—

"পানীত উটাই দিবা অতীতৰ স্মৃতি বুলি।
হব সেয়ে শেষ উপচাৰ,
এনে মোৰ কাৰণ্ড তোমাৰ,
শেষ মোৰ মিনতি এবাৰ।"

দুৱৰাৰ সপোন কবিতা কেইটাত বিৰবে আক্ষেপৰ সুৰ ধ্বনিত হৈছে, ঠিক

সেইহবে ‘সোণোৱালী ধানিৰ এমুঠি আৰু ‘শেষ মিনতি’ নামৰ কবিতা দুটিত কবিৰ প্ৰেম এক সপোন মাথোন বুলি কোৱা কথাখিনি সুগভীৰ বেদনাৰে সিক্ত হৈ উঠিছে।

আপোন সুৰৰ ‘অতীতক বোৱাহে পাহৰি’, ‘অতীতক নাযাবা পাহৰি’, ‘শুভ্ৰ পৰিচয়’ আৰু ‘আজি মোক বোৱাহে পাহৰি’ এই চাৰিটি কবিতাকে স্মৃতি কবিতা বুলি কোৱা হৈছে।

একালে গভীৰ প্ৰেমানুভূতিৰ সুখময় তান; আনকালে বিফলতাৰ অসহনীয় বেদনা; একালে স্মৃতি বোমন্থনৰ দ্বাৰা সুখানুভূতিৰ প্ৰতি আগ্ৰহ আৰু আনকালে স্মৃতিৰ মাধুৰ্য্যত যন্ত্ৰণাৰ জ্বালা—এইবোৰ দ্বন্দ্বৰ মাজত কবি গৰাকী অস্থিৰ। নাম যোৱাত সেইবকালে মাধৱদেৱ নামতেই বিলীন হৈ যোৱাৰ দৰে; তুৰবা কবিয়েও সুখ-দুখ যন্ত্ৰণা-বেদনা বহন কৰা স্মৃতি সাগৰত যেন বিলীন হৈ যাব খুজিছে।

আত্মনিমগ্ন প্ৰেমিক আৰু বিৰহী কবি দুৰবাৰ স্মৃতি-কবিতা কেইটাই আটাইতকৈ বেছি বেদনাবিধুৰ কবিতা; য’ত যন্ত্ৰণা-বেদনাই কবিৰ হৃদয় ভেদি ওলাই আহি যেন কাব্যৰূপ লৈছেহি। কবিৰ বাবে প্ৰেম দূৰৰ বাঁহীৰ সুৰ; যি বাঁহীৰ সুৰৰ মাধুৰী দূৰৈৰ পৰাহে উপভোগ্য; ওচৰত সি প্ৰাণশূন্য তান। জগতত অকলশৰীয়া বুলি ভৱা কবি গৰাকীয়ে হৃদয়ৰ চিতা জুইৰ উত্তাপক যন্ত্ৰণাৰপৰা মুক্তি পাবৰ বাবেই অতীতক পাহৰি যোৱাই শ্ৰেয় বুলি ভাবিছে। কিন্তু যন্ত্ৰণাৰপৰা মুক্তিৰ আশাত অতীত পাহৰিব খোজাৰ লগে লগেই কবি গৰাকীৰ সৰ্বশৰীৰ যেন কঁপি উঠিছে। কাৰণ তেওঁৰ জীৱনৰ স্থিতি অতীত-মাধুৰী বহন কৰা স্মৃতিত। গতিকে তেওঁ পুনৰ ক’লে—

“নাও মেলি আহিলো আঁতৰি
অতীতক নাযাবা পাহৰি।”

কবি গৰাকীৰ আত্মপ্ৰীতিৰ গভীৰতাই বোবোজাত পেলাইছে। সেয়ে এবাৰ তেওঁ অতীত মাধুৰীক পাহৰিব খোজে; কিন্তু হঠাৎ তেওঁ অতীতৰ মধুৰ স্মৃতিৰে জীয়াই থাকিব খোজে। জীৱনৰ মোহত কবি গৰাকীয়ে ক’লে—

“অনাদৰ অৱহেলা সকলো গোটাই লই
বচোঁ মই জীৱনত নতুন কানন,
দিয়ে মোৰ কপালত বিধিৰ নিঠুৰ খেলা
এয়ে মোৰ জীৱনৰ কাইটীয়া বন।”

· পাহৰণিৰ কবিৰ শুদ্ধ পৰিচয় বিষাদ ; কবিৰ তাত আপত্তি নাই। কবিৰ প্ৰতি সমাজৰ অৱহেলা যত আছে। সকলোখিনি গোটাই লৈ তেওঁ নতুন কানন ৰচি তাতে ৰয়হৈ থাকিব। অথচ আৰু মোক যোৱাহে পাহৰি' কবিতাৰ শেহত ক'লে—

আজি এই সন্ধিয়া পৰত,
মিলনৰ অপূৰ্ব জগত,
যেজানি মাগিছোঁ নিজে,
আজি মোক যোৱাহে পাহৰি,
মাত্তিছোঁ কাকুতি কৰি,
দুই হাত যুৰি
আজি মোক যোৱাহে পাহৰি

এয়া সঁচাই জানো কবিয়ে পাহৰিবলৈ কৈছে ? আশা-নিৰাশাৰ তীব্ৰ জ্বালা-যন্ত্ৰণাৰ অসহনীয় উপলব্ধিত কবিৰ এয়া কাতৰ প্ৰাণৰ বিননি-হে ; বিস্মৃতিৰ প্ৰতি আহ্বান নহয়।

দুৱৰাৰ আপোন সুৰ দেখাত একান্তভাৱে কবি গৰাকীৰ ব্যক্তিগত বিফল জীৱনৰ বিননি। কিন্তু আপাতদৃষ্টিতে দুৱৰাৰ আপোন সুৰ ব্যক্তিমুখী হৈয়ো ই নৈব্যক্তিক। কাৰণ, দুৱৰাৰ প্ৰেম আৰু প্ৰেমৰ বিফলজনিত বেদনা, আশা আৰু নিৰাশাৰ যি যন্ত্ৰণা এই সকলোবোৰে দেখুৱাব খোজে যে, মানুহে জীৱনক ৰসাল কৰিব খোজে—প্ৰেমেৰে। গভীৰ হৃদয়ানুভূতি আৰু আশাৰে মানুহে জীয়াই থাকে। মানুহৰ আশা যেতিয়া পূৰণ নহয়, হৃদয়ানুভূতি তেতিয়া খান-খান হৈ ভাগিব খোজে। এই যন্ত্ৰণা মানুহৰ বাবে অসহনীয়। জীৱনৰ এই সত্য দুৱৰাৰ আপোন সুৰত বিৰিঙি ওলাইছে। সেইবাবেই আপোন সুৰ দুৱৰাৰ ব্যক্তিগত জীৱনৰ সুৰ হৈয়ো নৈব্যক্তিক ; দুৱৰাৰ নিজৰ সুৰ হ'লেও সৰ্বজনৰ জীৱনৰ সুৰ। এই কাৰণেই দুৱৰা পলায়নবাদী কবি নহয়। জীৱন যুঁজত পৰাজিত আত্মাৰ বিননিৰ সুৰৰ কম্পন এটা অনুভূত হয় আপোন সুৰত। দুৱৰাৰ আত্মপীড়নৰ মূলত এক প্ৰচ্ছন্ন বিষাদ। বিষাদৰ প্ৰতি এটি বিশেষ দৃষ্টিভঙ্গী আৰু ইয়াৰ নৱমূল্যায়ন ইউৰোপীয় নৱজাগৰণৰ সৃষ্টি। ইউৰোপীয় নৱজাগৰণৰ বিষাদ বহু পৰিমাণে ছিন্নমূল। দুৱৰাৰ বিষাদৰ কিন্তু এটা মূল আছে। এটা আধাৰ আছে। সেই আধাৰ তেওঁ হৃদয় উপচা প্ৰেম আৰু এই

প্ৰেমৰ বিফলতা। শেক্সপীয়েৰৰ 'মাৰচেণ্ট অব ভেনিচ'ত এণ্টনিয়ই কৈছিল—"In sooth I know not why I am so sad." আমাৰ হুৰবা কবিৰ অন্তৰত যি দুৰ্বাৰ বিষাদ, সেই বিষাদৰ কাৰণ দুৰ্জ্ঞেয় নহয়। হুৰবা কবিয়ে স্পষ্ট-ভাবেই কৈছে—

"জানো তুমি বেয়া পোৱা বিষাদ-ৰাগিনী
তুমিয়েই দিছাহি যোগান,
নহলে কিয়নো মোৰ জীৱন বীণত
বাজে মাথো বিষাদৰ গান।"

গতিকে হুৰবাৰ বিষাদ ছিন্নমূল নহয়। প্ৰেমত বিফলতাৰ ভিত্তিতে এক গভীৰ আত্মপীড়নেৰে জীৱনৰ উপলব্ধি আপোন সুৰৰ বৈশিষ্ট্য। হুৰবাৰ প্ৰেমৰ অতৃপ্ত স্পৃহা, আশা-নিৰাশা আৰু হাঁহি-কান্দোনেৰে আত্মপীড়নৰ দ্বাৰা জীৱনক উপলব্ধি আৰু উপভোগ কৰাৰ বৈশিষ্ট্যৰ বাবেই আপোন সুৰ আৰু আপোন সুৰৰ কবি হুৰবা ইমান জনপ্ৰিয়।

মালিকৰ শ্ৰেষ্ঠ উপন্যাসখন : সুৰুযমুখীৰ স্বপ্ন

অসমীয়া উপন্যাস সাহিত্যৰ ইতিহাসে বিংশ শতিকাৰ অষ্টম দশকলৈকে এক-শতাব্দী কাল সামৰি লৈছে। এইছোৱা কালৰ ভিতৰতে প্ৰায় তিনি শতাধিক উপন্যাস ৰচনা হ'লেও সাম্প্ৰতিকলৈকে কেইখনমান মাথোন ৰসোত্তীৰ্ণ উপন্যাসৰ নামোল্লেখ কৰিব পাৰি আৰু তাৰ ভিতৰত যশস্বী কথাশিল্পী চৈয়দ আব্দুল মালিকৰ 'সুৰুযমুখীৰ স্বপ্ন'ও এখন। সন্দেহ নাই যে, অসমীয়া সাহিত্যত বৰ্তমানলৈকে শিল্পগুণেৰে গুণান্বিত ভালেখিনি সাৰ্থক উপন্যাস সৃষ্টি হৈছে। কিন্তু অসমীয়া জাতীয় জীৱনৰ বাহিৰ-ভিতৰ দুয়োটা দিশৰ যথাৰ্থ ৰূপ প্ৰতিফলিত হোৱাকৈ সামগ্ৰিক অসমীয়া জীৱন যদি অসমীয়া উপন্যাস সাহিত্যৰ মাজেদি চাব খোজা যায়; তেনেহলে বোধহয় বীণা বৰুৱাৰ "জীৱনৰ বাটত", মালিকৰ "সুৰুযমুখীৰ স্বপ্ন" আৰু হোমেন বৰগোহাঞিৰ "পিতা-পুত্ৰ" ই যথেষ্ট হ'ব।

ঔপন্যাসিক ব্যক্তিজীৱন আৰু সমাজ-জীৱনৰ যিদৰে নিৰীক্ষক, সেইদৰে কৌশলী প্ৰকাশকো। নিৰীক্ষণৰ কলা-সুলভ সূক্ষ্মতা আৰু প্ৰকাশভঙ্গীৰ শিল্প-সুলভ ঐশ্বৰ্য্যৰ বাবেই একোখন উপন্যাস ৰসোত্তীৰ্ণ হৈ উঠে। মালিকৰ সুৰুযমুখীৰ স্বপ্ন যদি ৰসোত্তীৰ্ণ উপন্যাস হৈ উঠিল, তেনেহলে নিতান্ত এইটো বৈশিষ্ট্যৰ বাবেই। কাৰণ সুৰুযমুখীৰ স্বপ্নত ব্যক্তিজীৱন আৰু সমাজজীৱনক গভীৰভাৱে নিৰীক্ষণ কৰি কলাসন্মতভাৱে কাহিনীৰূপ দিয়া হৈছে।

উপন্যাস কাহিনী আধাৰিত সাহিত্য। সেইবাবেই একোখন উপন্যাস হাতত তুলি লৈ পাঠকে এটা পূৰ্ণাঙ্গ আৰু সৰস কাহিনীৰেই আশা কৰে। এই আশাৰে যদি সুৰুযমুখীৰ স্বপ্ন পাঠ কৰা হয়, তেনেহলে পাঠক হতাশ হ'বলগীয়া নহয়। উপন্যাসখনৰ কাহিনীৰ কথা যদি বিশেষভাৱে ক'বলগীয়া হয়; তেনেহলে ক'ব লাগিব—ইয়াৰ মুখ্য চৰিত্ৰ গুলচৰ জীৱন-নদীৰ চলমান গতিধাৰাৰ শৈল্পিক বৰ্ণনাই সুৰুযমুখীৰ স্বপ্নৰ কাহিনী। কপাহী, তৰা, চেনিমাই, চন্দ্ৰ, নাহৰ আৰু চৰিত্ৰকেইটাৰ কথাও যদি ক'ব লাগে, তেনেহলে ক'ব লাগিব—এই সকলোবোৰ গুলচৰ জীৱন-নদীৰ গতিপথত কোনোবাটো জাঁজী, কোনোবাটো কঠিন মাটি, কোনোবা পলস আৰু কোনোবা হয়তো এই নদীৰ পাৰৰ শোভাবৰ্দ্ধক অৰণ্যৰ বৰগছ সকলহে।

মালিকৰ সংখ্যাধিক উপন্যাসৰ ভিতৰত সূৰ্যমুখীৰ স্বপ্নৰ কাহিনীভাগেই হয়তো আটাইতকৈ বেছি শিল্পসন্মত; যাৰ ফলত কাহিনীৰ শিকলিডালৰ গাঁঠিয়ে গাঁঠিয়ে বগাই গৈ পাঠকে ক'তো থমকি নোবোৱাকৈ সম্পূৰ্ণ পৰিণতিৰ আস্বাদন লাভ কৰিব পাৰে; উপন্যাসখনৰ কাহিনী গ্ৰন্থনত আৰোপ কৰা ইয়াৰ নাট্যগুণ-ধৰ্মিতাও এটা বৈশিষ্ট্য। গোটেই কাহিনীভাগ এনে নাটকীয়ৰূপত সজোৱা হৈছে যে, উপন্যাসখন পাঠ কৰাৰ পিছত ইয়াৰ কাহিনীভাগক কোনো মঞ্চত নাট্যাভিনয় ৰূপত উপভোগ কৰা যেনেহে ধাৰণা এটা হৈ যায়। উপন্যাসখনৰ দুৱাৰদলিতে প্ৰস্তাৱনা ৰূপত কাহিনীভাগৰ পাৰিপাৰ্শ্বিকতা বা পাৰিবেশিক যি পটভূমি দাঙি ধৰা হৈছে, সিয়ে উপন্যাসখনৰ কাহিনীৰ নাট্যগুণ-ধৰ্মিতাৰ প্ৰথম আভাসটো দিয়ে আৰু তাৰ পাছতেই নায়ক বা মুখ্য চৰিত্ৰৰূপে গুলচক অকলশৰে প্ৰৱেশ কৰোৱা হৈছে। প্ৰথম পৰিচয়তে গুলচে পাঠকৰ সৈতে যি সহৃদয়তা স্থাপন কৰে, সিয়ে গুলচৰ জীৱনৰ বিষয়ে জনাৰ বাবে পাঠকৰ উৎকণ্ঠাক জাগ্ৰত কৰি তোলে। পৰিণতিমুখী উৎকণ্ঠাৰ জাগৃতি আৰু ইয়াৰ তীব্ৰতা বৃদ্ধি কৰিব পৰা শৈল্পিক গুণতেই উপন্যাসৰ কাহিনীৰ সাৰ্থকতা। গুলচৰ সহজ গ্ৰহণপ্ৰৱণ মন এটা আছে। সেয়ে চেনিমাই নামৰ গাভৰুজনীক ভাল পাই আগ-পাছ নুগুণি তাইক পলোৱাই নিলে। কিন্তু চেনিমাইৰ সৈতে সংসাৰ কৰি জীৱন-নদীৰ সুঁতি সি যিফালে বোৱাই নিব খুজিছিল, সি হৈ নুঠিল। সমাজৰ নীতি-নিয়মত বন্দী সিহঁতৰ দুয়োতে পিতৃ-মাতৃ হৈ পৰিল তাৰ জীৱন-নদীৰ গতি-পথৰ কঠিন মাটি। গতিকে তাৰ জীৱনৰ গতিও সলনি হ'ল। তাৰ নতুন সুঁতিটো আছিল ধনশিৰীৰ পাৰৰ ন-ভাঙনি মাটিৰ মাজেৰে তাৰ জীৱন-নদী প্ৰৱাহিত কৰাৰ স্বপ্ন। এই স্বপ্ন ধনশিৰীৰ পাৰৰ ন-ডালিমত খেতি কৰি সি স্বাৱলম্বী হৈ জীৱন অতিবাহিত কৰাৰ স্বপ্ন। কিন্তু তাৰ সহজ গ্ৰহণপ্ৰৱণতাৰ বাবেই তাৰ জীৱন-নদীৰ গতি মধুৰ আৰু কোমল কৰিবলৈ উপনৈ ৰূপে সি বিচাৰিলে তৰাক। তৰাও আছিল আগবাঢ়ি। গুলচ আৰু তৰা দুয়ো দুয়োকে বিচাৰে জীৱনৰ সঙ্গীৰূপে। ঔপন্যাসিকে যদি অতি সহজে এই হাল তৰুণ-তৰুণীৰ মিলন দেখুৱালেহেঁতেন, ই সৰল হোৱাৰ পৰিবৰ্তে নিৰস হৈ পৰিলহেঁতেন। বৈচিত্ৰ্যৰ কথা বাদেই, ই উপন্যাসৰ কাহিনী হ'বৰেই যোগ্য নহ'লহেঁতেন। কিন্তু গুলচৰ জীৱন-কাহিনীত বৈচিত্ৰ্যৰ বোল আনিবৰ বাবেই কপাহীক প্ৰতিবন্ধক চৰিত্ৰৰূপে উদ্ভাৱনা কৰা হ'ল। কপাহীৰ বিশেষত্বও এইখিনিতেই। কপাহী-

যেন এখন নাটকৰ এটি খলচৰিত্ৰ ; যিয়ে নায়কৰ জীৱন-পথত আথালি-পথালি কৰি নায়কক খোবোগা হ'বলৈ নিদি নিয়ান কৰি তোলে।

গুলচ আৰু তৰা দুয়ো এক হৈ পূৰ্ণতাৰ মহাসমুদ্ৰত মিলিব খোজে। ৰুপাহীয়ে এই দুখন হৃদয়ৰ আঁই ফালি আইহে গুলচৰ লগতে সংসাৰ ৰচনা কৰি জীৱনৰ পূৰ্ণতা ৰচনা কৰিব খোজে। আশ্ৰয় লনে কৌশলৰ, চক্ৰান্তৰ। চক্ৰান্তৰ সাময়িকভাৱে ফলৱতীও হ'ল। কাৰণ তৰাৰ জীৱনৰ গতি চকিয়তৰ অকৰ্মণ্য পুত্ৰক বফিৰকালে বোৱাই বিয়াৰ অভিনৱ চক্ৰান্ত কৰি গুলচৰ লগতে নিকাহ পঢ়ি তাইৰ জীৱনৰ পূৰ্ণতা ৰচনা কৰাৰ পথ লনে। পথ ললে, কিন্তু সিদ্ধি নহ'ল। ৰুপাহীৰ স্ব-উদ্ভাৱিত এই পথত যদি তাই সিদ্ধিলাভ কৰিলেহেঁতেন তেতিয়াও উপন্যাসখনৰ কাহিনীৰ স্বাদ কমিলেহেঁতেন। এতিয়া কিন্তু নকমিল। কাৰণ ঔপন্যাসিকে উপন্যাসখনৰ আৰম্ভণিতেই সুপৰিকল্পিতভাৱে চেনিমাইক পাঠকৰ লগতে পৰিচয় কৰাই থৈছে ; অকল পৰিচয়েই নহয়, গুলচৰপৰা মাক-বাপেকে কাঢ়ি নিয়াৰ পিছত চেনিমাইক ৰুগীয়া কলাইৰ লগতে বিয়া দিয়াৰ কথাও কাহিনীত ঔপন্যাসিকে কৈ থলে। এই ক্ষেত্ৰত কোনো কোনো সমালোচক পাঠকৰ গুণ-গুণনি শুনা যায় যে, চেনিমাইৰ প্ৰসঙ্গই হেনো অৰণ্যৰ ৰূপ লৈছে ; য'ত গুলচ-তৰাৰ মূল কাহিনীটো গছ হৈ লুকাল। এইটো একান্ত গুণগুণনিহে দৃঢ়ভাৱে ক'বপৰা কথা নহয়। কাৰণ কাহিনীভাগত চেনিমাইৰ অৱতাৰণা, গুলচৰ লগতে প্ৰেম-প্ৰীতি, গুলচৰ লগতে সংসাৰ কৰাৰ স্বপ্নত পলায়ন, তাৰ পিছত বিচ্ছেদ, বিচ্ছেদৰ পিছত ৰুগীয়া ক'লাইৰ লগতে চেনিমাইৰ বিবাহ, বিবাহৰ পিছত এফালে দৰিদ্ৰতা আৰু আনফালে ৰুগীয়া স্বামীৰ লগতে অম্লমধুৰ দাম্পত্য-জীৱনৰ অসহ্য পীড়া আৰু এই যন্ত্ৰণাৰপৰা মুক্তি কামনাৰে ক'লাইৰ চিকিৎসাৰ বাবে গুলচৰ সহায় ভিক্ষা, গোলাঘাটৰ চৰকাৰী হাস্পতালত ক'লাইৰ চিকিৎসাত গুলচৰ সহায়, চেনিমাইৰ লগতে হোটেলত এটা ৰাতি উদ্‌যাপন, এই সকলোখিনি কাহিনীত সন্নিবিষ্ট নোহোৱাহেঁতেন গুলচৰ চৰিত্ৰ প্ৰকাশ জানো হ'লহেঁতেন ? সময়ৰ বুকুত সৃষ্টি হোৱা একো একোটা পৰিস্থিতিত নানান কাৰ্য্যৰ ছন্দিল ধ্বনি তুলি একোটা মানৱজীৱন কিদৰে প্ৰবাহিত হয়, তাকেই জানো উপন্যাসত দেখুওৱা নহয় ? যদি হয়, তেনেহ'লে চেনিমাইৰ প্ৰসঙ্গয়ো গুলচৰ জীৱনত বৈচিত্ৰপূৰ্ণ প্ৰাণ-প্ৰাচুৰ্য্যহে ঢালিছে ; ভালুকৰ সাঙী হৈ থকা নাই। বৰং কলাইৰ চিকিৎসাৰ বাবে চেনিমাইক সহায় কৰি থকাৰ পৰৱৰ্ত্তী

কপাহীৰ স্বপ্ন ভঙাৰ কৌশল ৰচনা কৰা হৈছে। কাৰণ সেইখিনি পৰতেই ঔপন্যাসিকে নাটকৰ মুহূৰ্তসচেতন পৰিচালকৰ দৰে গুলচৰ অনুপস্থিতিত কপাহীক সৈতে ৰহিমতৰ গোপন সম্পৰ্কৰ আভাস দি আছে। তাৰ উপৰি ৰফিলৈ তৰাক দিয়াৰ বাবে কপাহীৰ যি আগ্ৰহ, তাক অধিক ঘনীভূত কৰাৰ কথাও কোৱা হৈছে এইখিনি সময়তে। যাৰ ফলত গোলাঘাটৰপৰা ঘূৰি আহিয়ে গুলচে কপাহীৰ স্বপ্ন ভাঙি চুৰমাৰ কৰি পেলাবলৈ সূচল পাইছিল। গুলচৰ সংসাৰখনত কপাহী যে অবাঞ্ছিতা নাৰী, এই কথা তাই আগতেই উপলব্ধি কৰিছে যদিও জীৱনৰ স্বপ্নক বাস্তৱৰূপত উপভোগ কৰাৰ যত্নৰ ত্ৰুটি কৰা নাছিল। কিন্তু শেষত তাই পৰাজয় স্বীকাৰ কৰিলে। কপাহী গুচি গ'ল—গুলচৰ ঘৰৰপৰা স্বপ্নভঙ্গৰ বেদনালৈ দিশহাৰা হৈ। লগে লগে ট্ৰেজিক নাটক এখনৰ কাহিনীৰ পৰিণতিৰ দৰে সূৰুযমুখীৰ স্বপ্নৰ কাহিনীও পৰিণতিলৈ আহিল। কপাহী আঁতৰিল। তৰা আৰু গুলচৰ মিলন হ'ল। কাৰণ তৰা গুলচৰ বাঞ্ছিতা আলহী; কপাহী নহয়।

উপন্যাসখনৰ কাহিনীৰ গাঁঠনিটো বজিতা খোৱা। সেয়ে ক'ব পৰা যায় যে, সূৰুযমুখীৰ স্বপ্নৰ কাহিনী যিমান সুপৰিকল্পিত আৰু শৈল্পিক গুণসমৃদ্ধ; তুলনামূলকভাৱে মালিকৰ আনবোৰ উপন্যাসৰ কাহিনী শৈল্পিক গুণৰ পিনৰপৰা সিমান নিৰহ নিপানী নহয়। সেইবাবেই সূৰুযমুখীৰ স্বপ্নৰ কাহিনীয়ে পাঠকৰ মনত গভীৰ ছাপ বহুৱাই যায় আৰু লগে লগে কলাসুলভ গভীৰ আবেদন এটাও অনুভৱ কৰোৱাবলৈ সক্ষম হয়।

সূৰুযমুখীৰ স্বপ্নৰ কাহিনীৰ কথা কওঁতেই ইয়াৰ চৰিত্ৰবোৰেও আলোচনাৰ দুৱাৰদলিত উঠুলি-মুঠুলি কৰেহি। সেয়ে চৰিত্ৰৰ কথাও অলপ কোৱা যাওক। সূৰুযমুখীৰ স্বপ্নৰ কাহিনী অতি বাস্তৱ। ই চিৰ পৰিচিত সমাজ এখনৰ কলাত্মক ৰূপদান। ইয়াৰ সমাজখন যিদৰে বাস্তৱ; চৰিত্ৰবোৰো সেইদৰে বাস্তৱ। কিন্তু প্ৰশ্ন হয় উপন্যাসৰ চৰিত্ৰবোৰ বাস্তৱ মানুহৰ সৈতে অবিকল একে হলেহে ই বাস্তৱ নেকি? নহয়। আচলতে উপন্যাসৰ মানুহ বাস্তৱভিত্তিক প্ৰত্যয়শীল কাল্পনিক মানুহ। অৱশ্যে এইখিনিতে এবাৰ কথা কৈ থোৱা ভাল যে, বাস্তৱ মানুহৰ অনুৰূপ কল্পনা হলেও উপন্যাসত বাস্তৱ মানুহৰ বাহিৰৰ হৈ-চৈবোৰৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া নহয়; গুৰুত্ব দিয়া হয় বাহিৰৰ হৈ-চৈবোৰৰ মূলকাৰণবোৰৰ ওপৰতহে। সেইবাবেই উপন্যাসৰ মানুহবোৰক মানুহ নুবুলি চৰিত্ৰহে বোলা যায়। কাৰণ উপন্যাসৰ বিবোৰ মানুহ সেইবোৰৰ 'বোগেদি মানুহৰ চিৰন্তন প্ৰবৃত্তি, যিবোৰ

প্ৰবৃত্তিয়ে সদায় আত্মগোপন কৰে, তাকেহে প্ৰকাশ কৰাৰ চেষ্টা কৰা হয়। গতিকে চৰিত্ৰ হ'ল বাস্তৱ মানুহবোৰ নুইজি অন্য লেখকৰ অভিজ্ঞতা আৰু এই অভিজ্ঞতা হ'ল—মানুহৰ সম্পৰ্কে লেখকৰ এটা বিমূৰ্ত ধাৰণা। সৃষ্টিশীল সাহিত্যৰ চৰিত্ৰ লেখকৰ এনে বিমূৰ্ত ধাৰণাৰেই প্ৰতীকী প্ৰকাশ।

উপন্যাস হিচাপে পুতুলনাচৰ স্বপ্নৰ মূল্য বহুত বেচি চৰিত্ৰ ৰূপায়ণৰ কৌশলত। শুলচ, কপাহী, তৰা আৰু চন্দ্ৰ এই কেইটা চৰিত্ৰই হয়তো উপন্যাসখনৰ ভিতৰতে উজ্জ্বল চৰিত্ৰ। আৰু যদি চমুৱাই ক'ব লগা হয় তেনেহলে শুলচ আৰু কপাহীয়েই অত্যুৎজ্জ্বল চৰিত্ৰ। অৱশ্যে দুয়োটা চৰিত্ৰ উজ্জ্বল হোৱাৰ কাৰণ কিছু পৃথক। শুলচৰ চৰিত্ৰ বৈচিত্ৰব্যঞ্জক। তাৰ মন যিমানখিনি দৃঢ়, সিমানখিনি খুলুকাও। পিতৃ আৰ্জনেৰে সাথাওঁ বুলি যি দৃঢ়ভাবে খেতিত লাগিল সেই দৃঢ়তা তাৰ অটুট থাকিল। কিন্তু প্ৰেম বা ভালপোৱাৰ প্ৰতি শুলচৰ একনিষ্ঠতা আছে বুলি ডাঠি ক'ব নোৱাৰি। প্ৰেমৰ ক্ষেত্ৰত শুলচৰ দৃঢ়তাৰ অভাৱ ঔপন্যাসিকৰ পৰিকল্পিত। কাৰণ বাস্তৱতো এনে বহুত মানুহ আছে, যি আবেগ-মধুৰ মুহূৰ্তটোহে জানে, তাৰ পৰিণতিৰ কথা নাভাৱে। শুলচ এই শ্ৰেণীটোৰ প্ৰতিনিধি চৰিত্ৰ। সেইবাবেই চেনিমাইক ভাল লাগিছিল বাবেই পলোৱাই আনিলে। কাৰণ চেনিমাইক তাৰ প্ৰয়োজন আছিল। কিন্তু পলুৱাই অনাৰ পৰিণতিৰ কথা ভাৱিব নোৱাৰিলে। ভৱাৰ প্ৰয়োজনো নাই। আকৌ চেনিমাইক হেৰুওৱাৰ পিছত সি বিচাৰিছিল তৰাক। কিন্তু কপাহীৰ চক্ৰান্তৰ বলি হৈ সি যেতিয়া এটা ৰাতি কপাহীৰ সৈতে কটায়, তেতিয়া মুহূৰ্তৰ মাদকতাত আপোন বিভোৰ হৈ সি ভাৱিছিল—অত দিনে সি যেন তৰাক বিচৰা নাছিল, সি যেন অতদিনে কপাহীকহে বিচাৰিছিল। শুলচৰ এনে কাৰ্য্য, এনে ধ্যান-ধাৰণাই প্ৰমাণ কৰিব খোজে যে, শুলচ যেন সভ্যতা আৰু সামাজিক সংস্কাৰৰ ঢাকনি উদঙাই দেখুওৱা এটা আদিম মনৰ মানবীয় ৰূপ।

শুলচৰ দৰেই কপাহীও এটা উজ্জ্বল চৰিত্ৰ। কিন্তু শুলচ যিদৰে সৰল আৰু অপোনভোলা, কপাহী সেইদৰে কুটিল আৰু চতুৰা। শুলচৰ বাবে আবেগমধুৰ মুহূৰ্তবোৰ যিদৰে উপভোগ্য ; কপাহীৰ বাবে সেইবোৰ ভৱিষ্যত জীৱন ৰচনাৰ পাথেয়। সেইবাবে মুহূৰ্তৰ উপভোগত শুলচৰ জীৱনৰ যিমান আউল লাগে, তাৰ বিপৰীতে কপাহীৰ জীৱনৰ পথ নিৰ্মাণ হয়। বিবাহৰ পূৰ্ব্বে শুলচৰ সৈতে যিবোৰ মুহূৰ্ত কপাহীয়ে উপভোগ কৰিলে, সেইবোৰ আছিল তাইৰ ভৱিষ্যত জীৱন

ৰচনাৰ কৌশল মাথোন। আগতেই কোৱা হৈছে, কপাহী নাট্য কাহিনীৰ খল চৰিত্ৰৰ অনুৰূপ। কিন্তু পাৰ্থক্য হ'ল ইমানেই যে, নাটকৰ খলচৰিত্ৰবোৰে দৰ্শকৰপৰা, সহানুভূতি উচল কৰিব নোৱাৰে। কপাহীয়ে কিন্তু পাঠকৰ সহানুভূতি উচল কৰিবে এৰিছে। এই খিনিতেই চৰিত্ৰটোৰ সাৰ্থকতা। ঔপন্যাসিক মালিক দৰদী লেখক। তেখেতৰ গল্প, উপন্যাস সকলোতে যিমানবোৰ চৰিত্ৰ আছে, সেইবোৰলৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে, সমাজৰ দৃষ্টিত ভাল বেয়া ৰূপে দেখা দিয়া সকলোবোৰ চৰিত্ৰৰ প্ৰতি মালিকৰ এক দৰদভৰা অনুকম্পা আছে। চৰিত্ৰ ৰূপায়ণৰ ক্ষেত্ৰত মালিক মঙ্গলকামী লেখক। মালিকে অসৎ চৰিত্ৰবোৰৰ অসৎ কাৰ্য্যবোৰ প্ৰকাশ কৰাৰ গুৰুত্বতকৈও তাৰ মূল কাৰণবোৰহে আবিষ্কাৰ কৰিব খোজে। মালিকে যেন তেখেতৰ গল্প উপন্যাসৰ অসৎ চৰিত্ৰবোৰৰ চৰিত্ৰহীনতাৰ বাবে দায়ী কৰিব খোজে ঘূণেধৰা সমাজখনক। গতিকে কপাহীৰ চাতুৰ্য্যখিনিয়ে ভাইৰ প্ৰতি পাঠকৰ খং নোতোলায়ঃ বৰং ৰসহে যোগায়। তাৰ উপৰি তৰা সতিনীৰ জীয়েক হলেও তাইৰ প্ৰতি মৰম আৰু দায়িত্বখিনিও কপাহীৰ নথকা নহয়। তাই তৰাক বিয়া দিয়াৰ বাবে গুলচক সকিয়াই থকাই নহয়, নিজেও চেষ্টাৰ ত্ৰুটি কৰা নাই। অৱশ্যে তৰাৰ প্ৰতি কপাহীৰ এই দায়িত্ববোধ সন্দেহৰ উদ্ধত নহয়। তৰাক গুলচৰ চকুৰ আগৰপৰা চিৰদিনৰ বাবে আঁতৰাই নপঠালে তাইৰ স্বপ্নভঙ্গৰো আশংকা। এনে জটিলতাৰ বাবেই কপাহীৰ চৰিত্ৰটো দুৰ্বোধ্য। কপাহীৰ চৰিত্ৰই বাৰ্ণাডশ্ব'ৰ এষাৰ কথাৰ সত্যতা প্ৰমাণ কৰিব খোজে। শ্বই কৈছিল—নাৰীয়ে পুৰুষক আয়ত্ব কৰিবৰ বাবে সুকৌশলেৰে ফন্দি পাতে। একে প্ৰসঙ্গতে শ্বই আকৌ কৈছে যে, মকৰাই জাল পাতি পোক-পৰুৱা জালত পৰালৈ অপেক্ষা কৰি স্থিৰভাৱে বৈ থকাৰ দৰে নাৰীয়েও পুৰুষক আয়ত্ব কৰাৰ উদ্দেশ্যে নানান ফন্দি পাতি অপেক্ষা কৰে আৰু মকৰাৰ জালত পোক-পৰুৱা পৰাৰ লগে লগে মকৰাই খগাই গৈ মাখিটোক ধৰাৰদৰেই নাৰীয়েও পুৰুষক নিজৰ আয়ত্বাধীন কৰে। সকলো নাৰীৰ ক্ষেত্ৰত এইষাৰ কথা প্ৰযোজ্য নহলেও, কপাহীৰ ক্ষেত্ৰত হলে খাটিতা থাই পৰে। কাৰণ কপাহীয়ে ইজনৰ পিছত সিজনকৈ একাধিক পুৰুষক নিজৰ আয়ত্বাধীন কৰিবৰ বাবে নানান ফন্দি পাতিলে আৰু গুলচৰ প্ৰতি পতা ফন্দিয়েই আটাইতকৈ চমকপ্ৰদ। কপাহীৰ চাল-চলন, কথা-বাৰ্তা আৰু কাৰ্য্যই পাঠকক সকলো সময়তে উৎকণ্ঠিত কৰি ৰাখে। এইটো মুক্ত চৰিত্ৰৰ লক্ষণ। E. M. Forster-এ কৈছিল—"মুক্ত

চৰিত্ৰই চিন্তা আৰু কাৰ্য্যৰে পাঠকক আচৰিত কৰি তোলে। কিন্তু এই আশ্চৰ্য্য হ'ব লাগিব—প্ৰত্যয়জনক।" কপাহীয়ে সময়ে সময়ে পাঠকক আচৰিত নকৰাকৈ থকা নাই আৰু তাইৰ কাৰ্য্য আৰু কাৰ্য্যৰ উদ্দেশ্যৰ প্ৰতি পাঠকে যি ধাৰণা কৰে সেই পূৰ্ব্ব ধাৰণা কপাহীয়ে ভাঙি পেলাইছে। গুলচৰ প্ৰতি প্ৰদৰ্শন কৰা কপাহীৰ মৰম চেনেহে পাঠকৰ মনত ধাৰণা দিয়ে যে, কপাহীয়ে গুলচক মৰম কৰি ঘৰ লগাইছিল হয়তো গুলচলৈ তৰাক দিবৰ বাবে। কিন্তু পাঠকৰ এই ধাৰণা ভঙ্গ কৰি অনেক ষড়যন্ত্ৰ কৰি কপাহীয়ে নিজে গুলচৰ লৈতে নিকাহ পঢ়ি বিয়া হ'ল। এনেদৰে অনেক সময়ত কপাহীয়ে পাঠকৰ পূৰ্ব্বধাৰণা ভাঙি প্ৰত্যয়জনকভাৱে আচৰিত কৰি তুলিছে।

উপন্যাসখনৰ আন এটি নাৰীচৰিত্ৰ তৰা তথাকথিত ভাৰতীয় নাৰীৰ প্ৰতিভূ। তৰাই পৰিস্থিতিৰ চলমান সোঁতত উটি ভাহি যাব জানে, পৰিস্থিতিৰ মুখামুখি হৈ জীৱন গঢ়াৰ কথা ভাবিব নোৱাৰে। তৰা, বীণা বৰুৱাৰ তগৰৰ সমধৰ্মী চৰিত্ৰ। খুউব সম্ভব তৰাক প্ৰাণ দিওঁতে বীণা বৰুৱাৰ তগৰৰ প্ৰভাৱ পৰিছিল। অধিক কিয়, উপন্যাসখনৰ প্ৰথম সংস্কৰণৰ ঠাইত তৰাৰ ঠাইত তগৰ বুলিহে কোৱা হৈছে। ছপাশালৰ ভ্ৰম বুলি জানো ইয়াক ক'ব পাৰি ? উপন্যাসত তৰাক জীৱন দিওঁতে খুউব সম্ভৱ মাণিকৰ মনত তগৰ সক্ৰিয় হৈ আছিল। তথাপি ক'ব লাগিব, তৰা তগৰৰ অনুৰূপ হলেও তৰাই চিৰাচৰিত একশ্ৰেণীৰ নাৰীৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰিব পাৰিছে। পৰিস্থিতিয়ে আগবঢ়োৱা সমস্যাক তৰাই নিৰ্ব্বিবাদে গ্ৰহণ কৰিবহে জানে ; প্ৰতিবাদ কৰিব নাজানে। গতিকে "জীৱনৰ বাটত" উপন্যাসৰ তগৰৰ নিচিনাকৈ তৰাইও অসহ্য যন্ত্ৰণাৰ বোজা বহন কৰিও পৰিস্থিতিৰ দাসত্ব মানি লৈছে।

উপন্যাসখনৰ চন্দ্ৰৰ চৰিত্ৰটোৰ বিষয়ে নকলে জানো হ'ব ? চন্দ্ৰ সকলোৰে পৰিচিত চৰিত্ৰ এটা। মাত্ৰ পাৰ্থক্য হ'ল ইয়াতে যে, আমাৰ সমাজৰ তথাকথিত অল্পবিদ্যা ভয়ঙ্কৰ স্বৰূপ ধিঙিঙা ডেকাৰ লৈতে চন্দ্ৰৰ বহুত পাৰ্থক্য। অল্পবিদ্যাৰে বোজাল বোজাল কৰা আমাৰ চিনাকী ডেকাৰ লৈতে চন্দ্ৰৰ আটাইতকৈ ডাঙৰ পাৰ্থক্য হ'ল এইটোৱেই যে, চন্দ্ৰ অল্পশিক্ষাৰে শিক্ষিত যদিও সমাজৰ শুকতো নলগা ভকততো নলগা আবৰ্জ্জনা নহয়। আগতেই কৈছো, চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত মাণিক মনদৰ্শী লেখক। সেয়ে মাণিকৰ চন্দ্ৰ সমাজ-বিৱৰ্তনৰ কাৰ্য্যক্ৰম কৰ্ম্মী। তথাকথিত বাক্যবীৰ অথবা কাগজৰ বাঘ নহয়। চন্দ্ৰ যথাৰ্থ "ফ্ৰেণ্ড ইন নিদ"।

তাহানিকালৰ বীণাবাদক মাধৱৰ দৰেই খঁতেই কাৰোবাৰ বিপদ হ'ব, ত'তেই চন্দ্ৰ হাজিৰ। চন্দ্ৰ উপন্যাসখনৰ অপৰিহাৰ্য চৰিত্ৰ। কথা-বাৰ্তা, চাল-চলনত চৰিত্ৰটো লঘু হ'ব পাৰে। কিন্তু অসমীয়া সাহিত্যত মালিকৰ চন্দ্ৰ এটি অনুপম টাইপ চৰিত্ৰ। মালিকে চন্দ্ৰক এনেকৈ সৃষ্টি কৰিছে যে, চন্দ্ৰ যেন আমাৰ সমাজৰ তপতলো ভেকোহঁতৰ বাবে এটি চানেকি চৰিত্ৰ।

উপন্যাসখনৰ কাহিনীৰ পটভূমি আধুনিক শিক্ষাৰ ৰ'দ কাঁচলিবো বহু নিলগত। নতুন শিক্ষাৰ পোহৰে ঢুকি নোপোৱা গাঁওখনৰ পৰিবেশ চিত্ৰন এনে নিৰ্ভাজ যে, প্ৰতিজন পাঠকৰ মনৰ মাজত এই কাল্পনিক গাঁওখন বাস্তৱ হৈ ধৰা দিয়ে। ইয়াৰ মানুহখিনি আৰু বাস্তৱ। আমাৰ অতিকৈ আপোন গাঁও এখনৰ প্ৰাত্যহিক জীৱন ছবিৰ প্ৰতিফলনো মন কৰিবলগীয়া; যত যেজ যেজালী কামৰ পৰা আৰম্ভ কৰি বোৱা-তোলা, বনা-খুন্দা আৰু পুঠিমাছৰ পেটু গুচোৱালৈকে সকলোখিনিৰে সজতিপূৰ্ণ আভাষ দেখা যায়। এই গাঁওখনৰ মানুহখিনিৰ মনটো এনেকুৱাই সৰল আৰু পবিত্ৰ যে, গাঁৱত পুলিচ সোমালে গাঁৱৰ পবিত্ৰতা নাইকিয়া হয়। চৰিত্ৰবোৰৰ মুখৰ মাত কথা ইমান গ্ৰাম্য যে, এই উপন্যাসখন ভাষান্তৰ কৰি ইয়াৰ আলসুৱা সৌন্দৰ্য্য ৰক্ষা কৰাই টান। পৰাণী, সখটি, সমধ, ঠটামাটি, উভি, সাদিন, এচেনি, হুচেনি আদি চহা শব্দ, আলৌ-আথৌ, জয়জননী গাঁওখন আদি খণ্ডবাক্যৰ সাজত লগা প্ৰয়োগে উপন্যাসখন মধুৰ কৰি তুলিছে। এনেবোৰ চহা শব্দ আৰু খণ্ডবাক্যৰে সমৃদ্ধ বাণীভঙ্গীৰ বাবেই উপন্যাসখন ভাষান্তৰ কৰা অসম্ভৱ বুলি কৈছিলো— "কোনোৱে ছুই নাৰঁতে ভৰি নিদিয়ে"—এনে বাক্যৰ বাৰু যথাৰ্থ ভাষান্তৰ সম্ভৱনে? সুকৰ্মুখীৰ স্বপ্নৰ কাহিনী, চৰিত্ৰ আৰু কাহিনীৰ পটভূমিৰ লগত বজিতাথোৱা ৰচনাভঙ্গীৰ বাবেই উপন্যাসখনৰ মানদণ্ড উন্নত হৈ উঠিল।

ইমানখিনি কোৱাৰ পাছতো ক'ব লাগিব—মালিকৰ সুকৰ্মুখীৰ স্বপ্ন একেবাৰে নিখুঁণী উপন্যাস নহয়। মালিক অসমীয়া ৰমন্যাসিক যুগৰ লেখক। লেয়ে মাত্ৰ একুৰি দুদিনৰ ভিতৰতে লিখি শেষ কৰা এই উপন্যাসখনত মালিকৰ ৰমন্যাসিক ভাবোচ্ছাসে ৰব হেতাওপৰা লগাইছিল যেন ধাৰণা হয়। মালিক এগৰাকী প্ৰসিদ্ধ কবিও। উপন্যাসখন লেখাৰ পৰত ঔপন্যাসিক মালিকে কবি মালিকক অলপ হকা-বধা দিবপৰা হলেই ৰেইবাটাও অধ্যায়ৰ মাত্ৰাধিক ৰমন্যাসিক বৰ্ণনাই ঠাই নাপালেহেঁতেন। তদুপৰি গুলচৰ চৰিত্ৰ আঁকোতে

ঔপন্যাসিক গৰাকীৰ ভিতৰৰ কবি মানসটোৱে বৰ বেছিকৈয়ে প্ৰভাৱ পেলোৱা যেন লাগে। বাৰে বাৰে গুলচৰ কল্পনাবিলাসিতাই পাঠকক ভুল কৰোৱাই দিয়ে যে, গুলচ টিপচহী মিঞা এজন চহা, নে কুবিৰ দেওনা পাৰ হোৱা এজন কলেজীয়া ডেকা। তথাপি ক'ব লাগিব অসমীয়া উপন্যাস সাহিত্যত সূৰ্য্যমুখীৰ স্বপ্ন আগশাৰীৰ সৃষ্টি। উপন্যাসখনৰ নামকৰণ বৰ অৰ্থব্যঞ্জক। আৰব্য উপন্যাসৰ এহেজাৰ এনিশাৰ সাধুৰ দৰেই সূৰ্য্যমুখীৰ স্বপ্নও পোহৰ প্ৰত্যাশী এপাহ সূৰ্য্যমুখী ফুলৰ বেদনাক্লিষ্ট এটা দীঘল ৰাতিৰ কৰুণ কাহিনী। সন্দেহ নাই, এই সূৰ্য্যমুখীৰ ফুল তৰাবেই প্ৰতীকী প্ৰয়োগ। গতিকে এই কাহিনী তৰাৰ, যি তৰাই আন্ধাৰৰ মাজত থাকি পোহৰৰ সন্ধান কৰি কৰি শেষত মিলন মাধুৰ্য্য আৰু পূৰ্ণতাৰ পোহৰ কণা পাই ফুলি উঠিল।

যুদ্ধোত্তৰ অসমীয়া কবিতা

দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ পিছত অসমীয়া সাহিত্যৰ সামগ্রিক ৰূপটোৱেই সলনি হ'ল। তাৰ ভিতৰতো কবিতাৰ পৰিবৰ্তনটোৱেই আটাইতকৈ বেছি থৰতকীয়াকৈ হ'ল আৰু ভাব আৰু ৰূপৰ ক্ষেত্ৰতো অসমীয়া কবিতা সম্পূৰ্ণই নতুন ৰূপত গঢ় লৈ উঠিল। উনবিংশ শতিকাৰ শেষ দশক আৰু বিংশ শতিকাৰ প্ৰথম চাৰিটা দশক অৰ্থাৎ সময় লেখেৰে অৰ্দ্ধশতাব্দী কাল অসমীয়া ৰমণ্যাসিক সাহিত্য সকলো সমৃদ্ধিৰে উপচি পৰিছিল। যিথিনি সময়ত ৰমণ্যাসিক আন্দোলনৰ ভৰপক হৈছিল ; সেইথিনি সময়তে আৰম্ভ হ'ল প্ৰলয়ংকৰী দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ। যুদ্ধ পূৰ্ব যুগৰ সহজ সৰল জীৱন প্ৰণালী ৰমণ্যাসিক ভাৱোচ্ছ্বাসৰ বাবে উপযুক্ত সাকৰা খুলি আছিল। কাৰণ ৰমণ্যাসিকতাৰ পৰিপুষ্টিৰ বাবে অজটিল সৰল সমাজ এখনেই আটাইতকৈ উপযুক্ত। কিন্তু এনে সৰলতা যেতিয়া বিশ্বযুদ্ধই ভাঙি থানবান কৰি পেলালে, তেতিয়া ৰমণ্যাসিক সাহিত্যৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় বাতাবৰণ স্বাভাৱিকতে নোহোৱা হ'ল। ইয়াৰ ফলত যি ধৰণৰ অপাংতেয় জটিলতা আহিল, সেই জটিলতা অসমীয়া মানুহৰ বাবে অচিনাকি আৰু অস্বাভাৱিক।

যুদ্ধোত্তৰ কালত যিবোৰ নতুন কবিতা সৃষ্টি হ'ল—এইথিনি কবিতাৰ পটভূমি আছিল যুদ্ধই সৃষ্টি কৰা এখন নতুন সমাজ। যুদ্ধই যেন অসমৰ জনসাধাৰণৰ মনৰ ভূগোলৰ সীমা চুৰমাৰ কৰি পূব পশ্চিম একাকাৰ কৰি পেলালে। এই সুযোগতে জন্মলাভ কৰিলে নতুন কবিতাই। গতিকে যুদ্ধৰ সময়ত আৰু তাৰ ঠিক পিছতে ৰচনা হোৱা অসমীয়া নতুন কবিতাখিনিত চিত্ৰিত হ'ল যুদ্ধসৃষ্ট পাৰবৰ্তনমুখৰ সমাজখন। পূৰ্বৰ ৰমণ্যাসিক কবিতাৰ প্ৰিয়াৰ প্ৰেম নতুন কবিতাত নিৰ্বাসিত হৈ নিফুট হ'ল। নতুন কবিতাত প্ৰেম সম্প্ৰসাৰিত হ'ল সমাজৰ তুচ্ছজনলৈ। ৰমণ্যাসিক কবিতাৰ সুন্দৰ অৱহেলিত হ'ল। নতুন কবিতাত সুন্দৰ আৱিষ্কৃত হ'ল সমাজৰ গলিত অংশত। ৰমণ্যাসিক কবিতাৰ আৱেগ নতুন কবিতাত শাম কাটিল ; যুক্তিয়ে আবেগৰ ঠাই দখল কৰি বহিল। এনে এশ একুৰি নতুন উপকৰণেৰে সাজি-কাচি গঢ় লৈ উঠিল নতুন কবিতা।

নতুন কবিতাৰ সম্পৰ্কে বহুতৰে ধাৰণা যে, নতুন কবিতাই পূৰ্বৰ ৰমণ্যাসিক

কবিতাৰ বিষয়বস্তুক বৰ্জন কৰি সম্পূৰ্ণ নতুন বিষয়বস্তু গ্ৰহণ কৰিলে। কিন্তু বিষয়বস্তুৰ নতুনত্বতকৈ দৃষ্টিভঙ্গীটোহে নতুন হ'ল যুদ্ধোত্তৰ কালৰ কবিতাত। দৃষ্টিভঙ্গীৰ নতুনত্বৰ লগতে নতুন কবিতাত সংযোজিত হ'ল ভাবঘন শব্দ, নতুন উপমা, বহুবৰ্ণময় প্ৰতীক, চিত্ৰকল্প আৰু নতুন ছন্দৰ। সংক্ষেপতে ক'বলৈ গ'লে নতুন দৃষ্টিভঙ্গীয়েই নতুন কবিতাক দান কৰিলে ভাবৰ গাম্ভীৰ্য্য আৰু বিস্তৃতি। আৰু এই একে কাৰণতে নতুন কবিতাৰ নিৰ্মাণ কৌশল হৈ পৰিল পৰম্পৰামুক্ত এক নতুন শিল্প।

যুদ্ধোত্তৰ যুগৰ পৰিবৰ্ত্তনৰ বাবেই নতুন কবিতাত পূৰ্বৰ প্ৰশ্ন, সংশয় আৰু সমস্যাৰ ৰূপান্তৰ ঘটিল। পূৰ্বৰ প্ৰেম আৰু অপূৰ্ণতাজনিত সমস্যাৰ বিপৰীতে যুদ্ধোত্তৰ কবিতাত সমাজৰ সামগ্ৰিক অবক্ষয় চেতনা গুৰুতৰ হৈ ধৰা দিলে। অৱশ্যে যুদ্ধোত্তৰ কবিতাত এই সামগ্ৰিক নতুন ৰূপটো কেৱল যুদ্ধোত্তৰ সমাজ পৰিবৰ্ত্তনৰ বাবেই সম্ভৱ হৈ উঠিল বুলি ক'লে শুদ্ধ নহয়। যি সময়তে দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধই আমাৰ চিৰাচৰিত ভেটিটো জোকাৰি পেলাইছিল ; সেইখিনি সময়তে অসমীয়া সাহিত্যৰ বৃত্তৰ উপকণ্ঠত বিদেশী সাহিত্যৰ অনেক আদৰ্শই ভীৰ দিছিলহি। পশ্চিমীয়া শিক্ষাক আৰবি অনাৰ সুযোগতে ভিন্নসুৰীয়া সাহিত্যাদৰ্শই বৃত্তৰ পৰিধি ভেদি অসমীয়া সাহিত্যত সোমাইছিলহি আৰু যুদ্ধই ভাঙি থোৱা ৰক্ষণশীল ভেটিত এইবোৰ সাহিত্যাদৰ্শই প্ৰসাৰতা লাভ কৰিবলৈ সুযোগ পাইছিল। সেইবাবেই যুদ্ধোত্তৰকালীন অসমীয়া কবিতাই ইয়াৰ স্থিতি আৰু পৰিসৰ বঢ়াই পশ্চিমৰ লৈতে নিজকে মিলাই দি অসমীয়া কবিতাত ব্যাপ্তিদান কৰিলে।

যুদ্ধোত্তৰ অসমীয়া কবিতাই গ্ৰহণ কৰিলে পশ্চিমৰ অনেক কবিৰ ভাবাদৰ্শক। প্ৰধানকৈ এলিয়টৰ কাব্যাদৰ্শই যেন আমাৰ কবিকো জীৱনৰ জটিলতাক গ্ৰহণ কৰিবলৈ শিকালে। গতিকে নতুন কবিয়ে প্ৰাচীন আৰণ্যিক ভয়াবহতা আৰু আধুনিক মহানগৰীৰ যান্ত্ৰিকতাৰ যন্ত্ৰণাৰ লৈতে সহাবস্থান কৰাৰ মানসেৰে ক'লে—

কাৰ্ফুৰ সময় হ'ল।
সূৰ্য্যস্নাতা নগৰীৰ আঁচলৰ শেষ ৰশ্মিকণো
গুহি ললে ৰাতিৰ আকাশে।
নিস্তব্ধ মৰণ নামে। নগৰীৰ ধমনীত কৰোঁ অনুভৱ

কাজিৰঙা ভবকাৰ আৰণ্যক অপস্মাৰ
সৰীসৃপ ক্ৰূৰ মৃত্যু···সৰ্পিল জীৱন ;

··· ··· ···

পথ আৰু উপপথ গলি আৰু এভিনিউ
ঘোৰা যন্ত্ৰণাত অন্ধকাৰ
পিচল মৃত্যুৰ সাপ ভবিৰ তলেদি যায়

··· ··· ···

জীৱন জীয়াই থাকে। তথাপি জীয়াই থাকে
আৰু থাকে জীৱিকাৰ গলিৰ সাঁথৰ
অমৃতৰ পুত্ৰ আমি
মৃত্যুস্নাতা হে মহানগৰ।

(নৱকান্ত বৰুৱা, 'হে অৰণ্য, হে মহানগৰ')

আধুনিক জটিলতাৰ মুখামুখী হৈ পলায়ন নকৰি জীৱনৰ স্থিতিৰ প্ৰতি এক প্ৰবল প্ৰত্যাহ্বান নতুন কবিতাত ঘোষিত হ'ল। এই ঘোষিত স্বৰ সৰৱ আৰু নিৰবচ্ছিন্ন হৈ ৰ'ল নানান কবিৰ কণ্ঠত।

নতুন কবিতাই পূৰ্বৰ ৰমণ্যাসিক কবিতাৰ সুন্দৰ বস্তুৰপৰা দৃষ্টিক আঁতৰাই আনি অসুন্দৰ বস্তুক সুন্দৰ সন্ধানী দৃষ্টিৰে চোৱাৰ চেষ্টা চলালে। সমাজৰ ক্ষয়িষ্ণু অৱস্থাৰ প্ৰতি সজাগ দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰাৰ বাবেই অমূল্য বৰুৱাৰ হাতত সৃষ্টি হ'ল—'বেশ্যা', 'কুকুৰ' আদি কবিতাৰ। সমাজে ঘৃণাৰে চোৱা বেশ্যাই অমূল্য বৰুৱাৰ দৃষ্টিত এক নতুন ব্যাখ্যা আগবঢ়ালে—

"তোমাৰ একো নাই—
আছে মাথোঁ। অলস বাহুৰ এটি প্ৰাণহীন দুৰ্বল বান্ধনি.
এটি তেজ নাইকিয়া শেঁতা হাঁহি
আৰু উলঙ্গ দেহৰ উৎকট কামুকতা
হে যান্ত্ৰিক যুগৰ যন্ত্ৰপ্ৰায় বিশ্বপ্ৰিয়া
কোনে কয় তুমি বাৰাঙ্গনা"

(অমূল্য বৰুৱা, 'বেশ্যা')

ঠিক সহধৰ্মী দৃষ্টিভঙ্গীৰে হেমবৰুৱায়ো ক'লে—

"পুৰণি কলেজ প্ৰাঙ্গণত
তম্ৰ কম ৰোগীৰ জাক
আৰু বাৰাণ্ডাত অহা-যোৱা
বৃদ্ধা তৰুণী, অৰ্দ্ধ বৃদ্ধা
শকত ক্ষীণা
শুশ্ৰূষাকাৰিণী
ফ্লৰেন্স নাইটিংগেলৰ
জীৱন্ত প্ৰেতাত্মা।

(হেমবৰুৱা, 'গুৱাহাটী ১৯৪৪')

অমূল্য বৰুৱা আৰু হেমবৰুৱাৰ যোগেদি অসমীয়া কবিতালৈ অহা এই নতুন দৃষ্টিভঙ্গীটো যেন আমদানি হৈছিল বদলেয়াৰৰ কাব্য-দৰ্শনৰপৰা; বদলেয়াৰৰ কবিতাত কেৱল আধুনিক জীৱন যন্ত্ৰণাই নহয়; আধুনিক জীৱনৰ কদৰ্য্যতাৰো শৈল্পিক প্ৰকাশ ঘটিছিল আৰু আমাৰ নতুন কবিতাতো এই দৃষ্টিভঙ্গী গ্ৰহণ কৰা হৈছে। কদৰ্য্যতাৰ গোপন কন্দৰত সৌন্দৰ্য্য আৰু জীৱন প্ৰেৰণাৰ উৎস বিচাৰি পালে নতুন কবিয়ে—

উদগ্ৰ ধ্বংসৰ নিচা, লোভৰ কুটিল দুঃসাহস
ছলনাৰ জীৱন্ত ধেমালি আৰু পাপৰ কুৎসিত অভিসাৰ
তাৰো সৌন্দৰ্য্যই যোক দিছিল স্বপ্নৰ জাল ৰচি
কাৰণ, মই যে দিওঁ দুঃস্বপ্নকো স্বপ্নৰ মৰ্যাদা।

(নৱকান্ত বৰুৱা, 'ইয়াত নদী আছিল')

অমূল্য বৰুৱাৰপৰা হোসেন ৰবগোহাঞিৰ 'সাপ' কবিতালৈকে অনেক কবিৰ হাতত কদৰ্য্যতাৰ বিশ্লেষণ আৰু ইয়াৰ কাব্যিক ৰূপায়ণৰ চেষ্টা চলি আছে।

যুদ্ধোত্তৰ অসমীয়া কবিতাই এলিয়ট আৰু বদলেয়াৰৰ কাব্যদৰ্শনৰ উপৰিও পশ্চিমৰ কবিতাৰ অনেক উপকৰণ আদৰি লৈ নিজকে ঐশ্বৰ্য্যশালী কৰি তুলিলে। সেইবাবেই যুদ্ধোত্তৰ কবিতাত ছাৰ্ত্ৰেৰ অস্তিত্ববাদ, কচিয়াৰ মায়াকভস্কিৰ সমাজ সুখিতা, ফ্ৰয়েডৰ যৌন মনস্তত্ব, কাৰ্লমাৰ্ক্সৰ অৰ্থনৈতিক মতবাদৰ আদৰ্শই প্ৰকাশ

লাভ কৰিলেছি। ইয়াৰ উপৰিও হিউমৰ মানসচিত্ৰ, এজৰা পাউণ্ডৰ চিত্ৰকল্প, মেটাফিজিকেল কবি ডনৰ ভাবৰ বুদ্ধিদীপ্ত বিশ্লেষণ, জাপানী কবিতাৰ স্বকীয় ব্যঞ্জনা, লাফৰ্গৰ ত্ৰি ভাৰ্চ আৰু স্পেইনৰ এণ্টনীয় মেকাডোৰ গ্ৰন্থনশিল্পক উপাদানে অসমীয়া কবিতাক বৰ্ণাঢ্য ৰূপদান দিলে।

আধুনিক অসমীয়া কবিতাই এক স্বয়ংনিৰ্ভৰ বিস্তীৰ্ণ দিগ্‌বলয় ৰচনা কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে তাৰৰ ঐশ্বৰ্য্য আৰু ৰূপৰ বৈচিত্ৰ্যবোধ। লগতে এইবাৰ কথাও ক'ব লাগিব যে, অসমীয়া কবিয়ে পশ্চিমৰ অনেক ভাবাদৰ্শৰ আহি আমদানি কৰিলেও আপোন সৃজনীশীলতাৰে সকলো কাব্যাদৰ্শনক মন্থন কৰি স্বকীয় ৰূপ দি অসমীয়া কবিতাক দান কৰিলে এক স্বকীয় মৰ্য্যাদা। স্বকীয়ত্বগত অসমীয়া কবিতাক সজাই তোলোতে নতুন কবিসকলে যেন আপোনা আপুনি পাঁচোটা থুলৰ সৃষ্টি কৰি প্ৰত্যেকেই যেন আপোন কচিৰ তাড়নাত একোটা থুলত সোমাই পৰিছেগৈ। এই পাঁচোটা থুলৰ প্ৰথমটোত যেন অমূল্যবৰুৱা আৰু হেমবৰুৱাই এক বিস্তীৰ্ণ দিগ্‌বলয় সৃষ্টি কৰি অসমীয়া কবিতাৰ বৰ্ণচ্ছটা উজ্জলাই তুলিলে। হেমবৰুৱাৰ থুলৰ এই দুয়োজন কবিয়ে ৰমণ্যাসিক আত্মমুখিতাৰপৰা মুক্ত হৈ যুগচেতনাসম্ভূত অভিজ্ঞতাক কাব্যৰূপ দিলে। সমকালৰ ধনতান্ত্ৰিক সমাজ ব্যৱস্থাৰ পঙ্কিলতাৰ গৰ্ভত আৰু সদ্যজাত পঙ্গু সমাজৰ সমাধিৰ ওচৰত সমাজবাদী সমাজ গঢ়াৰ স্বপ্নৰ গভীৰ প্ৰকাশ হৈছে এই দুয়োজন কবিৰ কবিতাত। সেইদৰে নতুন কবিতাৰ স্ফূৰ্ত্তিতে এটা পৃথক থুলৰ সৃষ্টি কৰি নৱকান্ত বৰুৱাই যেন অসমীয়া কবিতাক দিলে এক বিপুলায়তন দিগ্‌বলয়; য'ত বহুবৰ্ণময় কাব্যিক সুষমা ঢালিলে মহেন্দ্ৰ বৰা, মহেশ্বৰ নেওগ, বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্য, হোমেন বৰগোহাঞি, বীৰেশ্বৰ বৰুৱা, মহিম বৰা আৰু ৰাম গগৈয়ে। জীৱনৰ ক্লেদৰ মাজতে জীৱনৰ নিৰ্লিপ্ত মোহ, হৃদয় আৰু বুদ্ধিৰ সমান স্বীকৃতি, আৰু ঐতিহ্য আৰু আধুনিকতাৰ সমন্বয়ত জীৱনজ্যোতিৰ সন্ধান কৰিলে এই থুলৰ কবিসকলে। তৃতীয়টো থুলৰ মধ্যমণি কবি হৰি বৰকাকতি। এইজন কবিৰ লগত থাকিলে দীনেশ গোস্বামী, বীৰেণ বৰগোহাঞি, প্ৰফুল্ল ভূঞা আৰু সুশীল শৰ্মা। এইটো থুলৰ কবিকেইজনে একালে কঠিন বাস্তৱৰ সন্মুখত বৈপ্লৱিক আস্ফালন আৰু আনকালে বিচাৰিলে চিৰন্তন প্ৰেমৰ শান্তিছাঁয়াত অশান্ত হিয়াৰ প্ৰশান্তি। চতুৰ্থটো থুলত নীলমণি ফুকন আৰু ভবেন বৰুৱাৰ দৰে কবি। এই থুলৰ কবিৰ বহিৰ্জগতৰ নিৰৰ্থক কোলাহলৰ প্ৰতি গভীৰ ঘৃণা আৰু এই ঘৃণাৰ বাবেই তেওঁলোকৰ কবিতাত আত্মমুখিন-

নিঃসঙ্গ সুৰৰ মূৰ্চ্ছনা অনুৰণিত হয়। পঞ্চমটো থূলত আছে হীৰেণ ভট্টাচাৰ্য্য আৰু তেওঁৰ লগত তৰুণ বৰুৱা, আনিছ উজ জামানৰ দৰে অনভিন্নেক কবি। বেদনাবিধুৰ অন্তৰৰ ক্ৰোধ, ঘৃণা, অনাদৰ আৰু তৎজনিত বেদনাবে এইটো থূলৰ কবিতা সিক্ত।

যুদ্ধোত্তৰ অসমীয়া কবিতাৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিবলৈ গৈ এই পাঁচোটা থূলত অসমীয়া কবিক ভাগ কৰা হ'ল যদিও এই ভাগবোৰ কিন্তু পানী নসৰকা ভাগ নহয়। কিছুমান সাধাৰণ বৈশিষ্ট্যৰ সুৰৰ কিছু মিল আছে বাবেহে এই কেইটা ভাগ কৰা হৈছে। কিন্তু এই মিলৰ উপৰিও যুদ্ধোত্তৰ অসমীয়া কবিতাৰ আৰু কিছুমান স্বকীয় বৈশিষ্ট্য আছে; যিবোৰ বৈশিষ্ট্য কম-বেছি পৰিমাণে প্ৰায়বোৰ কবিৰ কবিতাতে গৃহীত হোৱা দেখা যায়। ঐতিহ্য আৰু আধুনিকতাৰ যৌগিক সংশ্লেষ, ক্ষয়িষ্ণু সমাজৰ প্ৰতি সমাজমুখী সজাগ দৃষ্টি, প্ৰেমৰ প্ৰতি এক নতুন ধাৰণা আৰু আত্মকেন্দ্ৰিকতাজনিত বিচ্ছিন্নতাবোধ, এই কেইটা বিশেষত্বকেই যুদ্ধোত্তৰ চাৰিটা দশকৰ অসমীয়া কবিতাই সাৱটি লৈছে।

যুদ্ধোত্তৰ অসমীয়া কবিতাই বিপুল সৌন্দৰ্য্য আৰু গভীৰতম মূল্য আৰ্জন কৰিলে ঐতিহ্য আৰু আধুনিকতাৰ যৌগিক সংশ্লেষণৰ বাবে। ঐতিহ্যবিমুখ কেৱল বৰ্তমানৰ উচ্ছ্বাসেই আধুনিকতা নহয়। ঐতিহ্য আৰু আধুনিকতাৰ সংশ্লেষণতহে প্ৰকৃত আৰু পূৰ্ণতম আধুনিকতাৰ নিৰ্য্যাস ঘটিব পাৰে। নতুন কবিতাত ঐতিহ্য আৰু আধুনিকতাৰ যৌগিক সংশ্লেষণৰ প্ৰথম বাট কাটি দিলে হেম বৰুৱাই। ঐতিহ্যৰ প্ৰেৰণাবে আধুনিকতাৰ মূল্যায়ণৰ সফল চেষ্টা চলিল হয় হেম বৰুৱাৰ 'পোহৰজকৈ আন্ধাৰ ভাল' কবিতাবে। তেখেতৰ 'যাত্ৰাৰ শেষ নাই' কবিতাৰ মাজেদিও ঐতিহ্যৰ মহত্ত্ব ঘোষিত হ'ল নতুনৰ উজ্জ্বল স্বপ্নৰ ভেটি স্বৰূপে। হেমবৰুৱাৰ হাতত উন্মোচিত হোৱা ৰবীন্দ্ৰনাথ আৰু এলিয়টৰ এই কাব্যদৰ্শনে অসমীয়া কবিতাত বিপুলায়তন বিস্তৃতিৰে পূৰ্ণতা পালে নৱকান্ত বৰুৱাৰ হাতত। বৰ্তমানৰ সময় শিখৰত থিয় হৈ ভৱিষ্যতৰ স্বপ্ন দেখা কবি নৱকান্ত বৰুৱাৰ মতে মানুহ অতীতৰ অশৰীৰী অনুভূতি।

মই কোন অতীতৰ অশৰীৰী অনুভূতি।
ভৱিষ্যৰ স্বপ্নৰে উতলা।

(নৱকান্ত বৰুৱা, 'এন্ধাৰ বাতিৰ ইলিজি')

দূৰণিৰ ঐতিহ্যৰ বুকুত নতুন দিনৰ পোহৰ আৰু ভৱিষ্যতৰ স্বপ্নৰ সন্ধান পালে

নৱকান্ত বৰুৱাই। বৰুৱাৰ 'লক্ষ্যাৰ বেপচ'ৰ্ডি', 'মহাকাব্যৰ পাণ্ডুলিপি', 'উপলব্ধি', 'সৰ্বং প্ৰাণং জ্যোতি', 'প্ৰথমে' আৰু 'পলস' কবিতাই হয়তো আটাইতকৈ সফল কবিতা, য'ত ঐতিহ্য আৰু আধুনিকতাৰ কেৱল সংযোগেই নহয়; অনাগত ভবিষ্যতৰ জিকিমিকি পোহৰৰ বেউচিও জিলিকি উঠিছে।

নতুন কবিতাৰ দ্বিতীয় অথচ আটাইতকৈ শক্তিশালী বিশেষত্বটো হ'ল সমকাল চেতনা। যুদ্ধোত্তৰকালীন পঙ্গু সমাজ ব্যৱস্থাৰ ক্ষয়িষ্ণু অৱস্থাৰ প্ৰতি নতুন কবিৰ সজাগ দৃষ্টিয়ে মুখৰিত কৰি তুলিলে নতুন কবিতাক। পূৰ্বৰ ৰমণ্যাসিক যুগৰ কবিতাৰ আত্মমুক্তিৰ বিপৰীতে নতুন কবিতাত সমাজমুক্তিৰ উদাত্তবাণী ঘোষিত হ'বলৈ ধৰিলে। অমূল্য বৰুৱা আৰু হেম বৰুৱাত ধ্বনিত হোৱা এই কণ্ঠস্বৰ পৰবৰ্তী সময়ত সামুহিক স্বৰূপে ধ্বনিত হ'ল নতুন কবিতাত। নৱকান্ত বৰুৱাই কলে—

> আমাৰ তৰাই যাথো আকাশকে পোহৰ কৰিলে,
> তলত উচুপি ৰ'ল
> অন্ধকাৰ পৃথিৱীৰ স্বপ্নাতুৰ ক্ষয়িষ্ণু কংকাল। (আমাৰ পৃথিৱী)

নৱকান্ত বৰুৱাই আৰু শুনিলে—

> মোৰ মগজুত হেজাৰ অনাথ শিশু সূৰ্যৰ কলৰৱ,
> বহু উজাগৰ স্বপ্ন শিশুৰ দিঠকৰ বাবে কামনা,
> মোৰ ধমনিত সিহঁতৰ কৰেঁ৷ স্পন্দন অনুভৱ,
> নিশাহত মোৰ নোপজা শিশুৰ মৰণৰ যন্ত্ৰণা।
> (প্ৰাৰ্থনা : আকাশৰ প্ৰতি : থিৰিকিৰে)

নতুন সভ্যতাৰ পথত আন্ধাৰ ছটিয়াই বাধাদান কৰা শক্ৰক উদ্দেশ্য কৰি মহেশ্বৰ নেওগে ক'লে—

> আধুনিক নৱসভ্যতাৰ দান তীব্ৰগতিৰ গাড়ীৰ যুকুত
> বহিথকা মানুহক পশুহঁতে কিটো বুলি ভাবে? (কাজিৰঙা)

'কেৰাণী শেলীৰ চিঠি' আৰু 'কপৌ আৰু শগুণ' কবিতাৰ মাজেদি মহেন্দ্ৰ বৰাই আধুনিক জীৱন যন্ত্ৰণাক সহৃদয় উপলব্ধিৰে সমাজমুখী চিন্তাৰ কাব্যিক প্ৰকাশ কৰিছে। মহেন্দ্ৰ বৰাৰ কবিতাত সমাজৰ ক্ষয়িষ্ণু অৱস্থাৰ তিৰ্যক প্ৰকাশ আছে; কিন্তু উদ্ভ্ৰান্ত কোত নাই। ৰুগ্ন সমাজৰ কঠিন চেপাত চিংকাৰ কৰা দুখজনৰ যন্ত্ৰণাৰ এক সহৃদয় উপলব্ধিৰ কাব্যিক প্ৰকাশ আছে মহেন্দ্ৰ বৰাৰ

কবিতাত। আধুনিক যন্ত্ৰযুগৰ পোহৰৰ গাতে লাগি থকা ধ্বংসাত্মক দিশৰ প্ৰতি প্ৰচণ্ড ক্ষোভ প্ৰকাশ কৰি ৰাম গগৈয়ে লিখিলে—

কি কৰুণ,
পৃথিৱীৰ বাতিৰি কাহিনী
বিজ্ঞানৰ সাগৰ মন্থন কৰি আমি পালো কি ?
অসুৰৰ মৃত্যুবাণ,······এয়া অমৃত নে গৰল ?

(এটম বোমা)

আধুনিক বিজ্ঞানৰ আন্ধাৰ দিশৰ প্ৰতি ৰাম গগৈৰ যি ক্ষোভ ; সেই একে ক্ষোভ উদ্বেলিত হৈ উঠিছে তেওঁৰ 'পথাৰ' কবিতাত হৃদয়হীন শোষকশ্ৰেণীৰ বিৰুদ্ধে। ইয়াৰ উপৰিও হৰি বৰকাকতিৰ 'নতুন পৃথিৱী', আৰু বীৰেন্দ্ৰকুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্যৰ 'কুছৰ বন্ধুলৈ' কবিতাৰ মাজেদিও সমকালৰ প্ৰতি এক সজাগ দৃষ্টি আৰু সমাজমুখী চেতনাই অসমীয়া কবিতাৰ বায়ুমণ্ডলত এক আলোড়নৰ উত্তাপ দান কৰিছে।

কবিতাত প্ৰেমৰ এক অনিৰ্বচনীয় আবেদন কোনো নতুন কথা নহয়। যুগ যুগ ধৰি কাব্যত প্ৰেমৰ গভীৰতম আবেদন স্বীকৃত হৈ আহিছে। মাথোন পাৰ্থক্য হ'ল ইমানেই যে, কাব্যত প্ৰেমৰ প্ৰকাশ মাধ্যমৰ গুৰুত্ব সময়ে সময়ে সলনি হয়। সময় আৰু বাতাবৰণে প্ৰেমৰ মহত্ব ঘোষণা কৰে—কেতিয়াবা ঈশ্বৰ প্ৰেমত, কেতিয়াবা প্ৰিয় আৰু প্ৰিয়াৰ প্ৰেমত, কেতিয়াবা বিনন্দীয়া প্ৰকৃতিপ্ৰেমত আৰু কেতিয়াবা বিশ্বজনীন মানৱ প্ৰেমত। যুদ্ধোত্তৰ অসমীয়া কবিতাত পৃথিৱীৰপৰা ঈশ্বৰ প্ৰায় নিৰ্বাসিত হ'ল। নৱকান্ত বৰুৱাই ক'লে—

হঠাৎ তোমাক আজি মনত পৰিল, তৰুণ চাৰ্বাক।
তুমি মোৰ আত্মাৰ আৰাম।
কিমান যুগৰে তুমি আধুনিক কবি চিৰ আধুনিক।
ঈশ্বৰক ঢাকি থৈ
সংহিতাৰ অনুস্বৰ বিসৰ্গৰ স্তূপৰ মাজত
তুমি বন্ধু আছিলা ওলাই
স্বাধীন মানুহ হৈ মুকলি বাটেৰে
মাথোঁপথ, পথেই মাথোন সঁচা এই পৃথিৱীত।

(চাৰ্বাক)

চাৰ্বাকৰ নিৰীশ্বৰবাদত আত্মাৰ আৰাম উপলব্ধি কৰা নতুন কবিতাৰ নতুন কবিয়ে চিৰাচৰিত ঈশ্বৰ প্ৰেমৰ প্ৰতি মানুহৰ হৃদয় বিচ্ছিন্ন কৰাৰ চেষ্টা কৰিলে। ইয়াৰ বিপৰীতে নতুন কবিয়ে মানুহৰ প্ৰেমক ব্যক্তি আৰু সমাজৰ ওচৰ চপাই নিলে। তাতকৈও নতুন কবিৰ প্ৰেম প্ৰবাহিত হ'বলৈ ললে সমাজৰ শোষিত আৰু বঞ্চিতজনৰ প্ৰতি। গতিকে নতুন কবিতাত প্ৰেমৰ প্ৰকাশ ঘটিল দৰিদ্ৰ সমাজৰ তুচ্ছজনৰ ওচৰত।

কিন্তু নতুন কবিতাত সমাজৰ তুচ্ছজনৰ প্ৰতি প্ৰেমৰ যি তিৰ্যক প্ৰকাশ ঘটিল, তাৰ সমানে সমানে প্ৰিয় আৰু প্ৰিয়াৰ প্ৰেমৰ গভীৰ আবেদনৰো নিৰ্য্যাস ঘটিল। মাথোন পাৰ্থক্য হ'ল ইমানেই যে, নতুন কবিতাত মানৱ প্ৰেমৰ প্ৰকাশ বিমান উদাত্ত ; জৈৱিক প্ৰেমানুভূতিৰ সুৰ সিমান অনুস্বৰ। তথাপি ধুঁৱলী কুঁৱলী প্ৰকাশভঙ্গীৰ মাজেদিও জৈৱিক প্ৰেমৰ সুতীক্ষ্ণ আবেদন নতুন কবিতাত প্ৰবাহিত হৈয়ে থাকিল। অমূল্য বৰুৱা, হেম বৰুৱা, নৱকান্ত বৰুৱা, হৰি বৰকাকতি, বীৰেশ বৰগোহাঞি, প্ৰফুল্ল ভূঞা, সুশীল শৰ্মা আৰু হীৰেণ ভট্টাচাৰ্য্যৰ কবিতাত প্ৰেমানুভূতিৰ হিল্লোল শিহৰণ অনুভূতি হয়। এই কেইগৰাকী কবিৰ ভিতৰতো হৰি বৰকাকতি আৰু হীৰেণ ভট্টাচাৰ্য্যতেই প্ৰেমানুভূতিৰ উল্লাস আৰু এক গভীৰ বিষাদগ্ৰস্ততাৰে ৰমণ্যাসিক গুঞ্জনধ্বনি বেছি প্ৰখৰ হৈ উঠা দেখা যায়। অৱশ্যে ইয়াৰ অৰ্থ এইটো নহয় যে, এইসকল কেৱল প্ৰেমৰ কবি। আপোন যুগৰ উত্তাপ আৰু শীতলতা এইসকল কবিয়েও অনুভৱ কৰিছে। গতিকে যুগৰ প্ৰতি সজাগতা আৰু আপোন যুগৰ সকিয়নিৰ কণ্ঠস্বৰ এইসকল কবিৰ কবিতাতো উচ্চাৰিত হৈছে।

আধুনিক অসমীয়া কবিসকলৰ ভিতৰত সম্ভৱতঃ কোনো কবিয়েই আত্ম-মুখিতাৰ পৰা মুক্ত হ'ব পৰা নাই। অৱশ্যে নোৱাৰাটোৱেই স্বাভাৱিক। কাৰণ কবিতা কবিৰ একান্ত ব্যক্তিহৃদয় নিসৃত বাণী আৰু সেইবাবেই কবিতাত কবিৰ আত্মমুখিতাৰ প্ৰকাশ ঘটে। তথাপি আত্মমুখী চেতনাৰ সুতীক্ষ্ণতা নৱকান্ত বৰুৱা, হোমেন বৰগোহাঞি, মহেন্দ্ৰ বৰা, নীলমণি ফুকন, ভবেন বৰুৱা আৰু নিৰ্মলপ্ৰভা বৰদলৈৰ কবিতাতে আটাইতকৈ বেচি। গভীৰ জীৱন বীক্ষাৰে জীৱনৰ গভীৰতম কন্দৰত প্ৰৱেশ কৰাৰ যত্নশীলতা এইসকল কবিৰ কবিতাত দৃষ্টিগোচৰ হয়। এই ক্ষেত্ৰত পশ্চিমৰ প্ৰতীকবাদী কবিসকলৰ দৰে প্ৰতীকী ব্যঞ্জনাৰ সমৃদ্ধিৰ যোগেদি কাব্যিক সফলতা আৰ্জন কৰিছে নৱকান্ত বৰুৱা আৰু

হোমেন বৰগোহাঞিয়ে। বাকী বহুখিনি কবিয়ে অন্তৰ্মুখিনভাৱে জীৱনৰ সত্য বিচাৰি গৈ যেন বিচ্ছিন্নতাবোধত জীৱনৰ প্ৰকৃত স্থিতি বিচাৰি পালে। গতিকে যুদ্ধোত্তৰ কালৰ বহু কবিৰ কবিতাত বিচ্ছিন্নতাবোধজনিত এক গভীৰ দুখবাদৰ সুৰ ধ্বনিত হ'ল। অৱশ্যে নতুন কবিতা'ৰ এই দুখবাদ ৰমণ্যাসিক কবিতাৰ দুখবাদৰ সৈতে একে নহয়। ৰমণ্যাসিক কবিতাৰ দুখবাদ বিদৰে এক উচ্ছ্বাস; নতুন কবিতাৰ দুখবাদ সেইদৰে এক যৌক্তিক প্ৰতিবাদ। নতুন কবিতাৰ দুখবাদ অহৈতুক নহয়; ইয়াৰ এটা হেতু আছে। কিন্তু ৰমণ্যাসিক কবিতাৰ দুখবাদ অহৈতুক। ই বহুপৰিমাণে কবিৰ আত্মৰতিৰ বিলাসী নিৰ্য্যাস। নতুন যুগৰ গতিধৰ্মিতাৰ প্ৰতি নতুন কবিৰ যিদৰে আস্থা আছে; সেইদৰে সমকালৰ ক্ষয়িষ্ণু সমাজ আৰু গলিত জীৱনৰ প্ৰতি সহৃদয়তা আছে। এই সুগভীৰ সহৃদয়তাৰ বাবেই নতুন কবিৰ বিষাদ যন্ত্ৰণা। অৱশ্যে বহুসময়ত কিহৰবাবে এই বিষাদ যন্ত্ৰণা, কিম্ব ইমান যন্ত্ৰণাকাতৰ—এই কথাৰ সম্ভেদ নতুন কবিয়েও নোপোৱা যেন লাগে। নতুন যুগৰ জটিলতাই হয়তো কবিৰ মনত নানান প্ৰশ্ন, সংশয় আৰু সমস্যাৰ ইঙ্গিত দিব পাৰে। যাৰবাবে বহু নতুন কবি সংশয়াকুল আৰু বিষাদগ্ৰস্ত। ইয়ে আধুনিক কাৰুণ্য (modern tragedy) আৰু এই কাৰুণ্য যুদ্ধোত্তৰ অসমীয়া কবিতাত অন্তঃসলিলা ৰূপে প্ৰবাহিত হৈ আছে।

যুদ্ধোত্তৰ কালীন অসমীয়া কবিতাৰ বিভিন্ন গতি আৰু প্ৰকৃতিৰ বিষয়ে যিখিনি কথা কোৱা হ'ল, ইয়ে এটা ধাৰণা দিব খোজে যে, আলোচনাটোৱে যুদ্ধোত্তৰকালীন ন পুৰণি বহুত কবিৰ নাম সামৰি নললে দেখোন। বহুখিনি কবিৰ নামে ইয়াত ঠাই নোপোৱাটোৱে এইবাৰ কথা নুবুজায় যে, প্ৰসিদ্ধ কবিসকলৰ কবিতাৰ জোখ মাখেৰেহে যুদ্ধোত্তৰ যুগৰ কবিতাৰ মূল্যায়ন কৰিব খোজা হৈছে। তথাপি মাথোন কেইজনমান কবিৰ নাম আৰু কবিতাৰ উল্লেখেৰে আলোচনাটো কৰা হৈছে এই কাৰণেই যে, যুদ্ধোত্তৰ অসমীয়া কবিতাই যিবোৰ নতুন বৈচিত্ৰ আৰু বৈশিষ্ট্য দান কৰিলে, সেই অৱদানত উল্লেখ কৰা কবিসকল পথিকৃত কবি। তৰুণ ৰুকৰা আৰু আনিছ উজ জামানৰ পিছৰ কবি আৰু কবিতাক আলোচনাটোত ঠাই দিয়া নহ'ল। এই সকলৰ পিছতো অনেক তৰুণ কবিয়ে উজ্জ্বল ভৱিষ্যতৰ সম্ভাৱনাৰে অসমীয়া কাব্য সাহিত্যলৈ বৰঙনি আগবঢ়াইছে। কিন্তু অতি সাম্প্ৰতিকে অসমীয়া কবিতাত নতুন এটা ভাঁজৰ সৃষ্টি কৰি পৃথক প্ৰতিভাস কবিৰ্ষণৰাকৈ বিশেষ বৈশিষ্ট্যযুক্ত কবিতাৰ ধাৰা এটা চিহ্নিত হোৱা

নাই। তাল কবিতা সৃষ্টি হৈছে যদিও নতুন ধাৰা এটাৰ জন্ম দিব পৰা নাই বাবেই বাকীখিনি কবি আৰু কবিতা আলোচনাটোত উল্লেখ কৰা নহ'ল।

তদুপৰি এইবাৰ কথাও ক'ব লাগিব যে, কবিতা এক শিল্প। গতিকে ইয়াৰ মূল্যায়ন কেৱল ভাৱৰ ঐশ্বৰ্য্যৰ ওপৰতে কৰিলে নহয়; ৰূপ বৈভৱৰো মূল্যায়ন হলেহে যথাৰ্থ মূল্যায়ন হয়। ভাৱৰ ফালৰপৰা নতুন কবিতাৰ দিগ্‌বলয় বিদিৰে বিস্তীৰ্ণ; আঙ্গিক বৈশিষ্ট্যৰ ফালৰপৰাও যুদ্ধোত্তৰ কবিতা বৰ্ণাঢ্য। শব্দচয়ন, বাক্যবিন্যাস, নতুন প্ৰতীক, নতুন মানসচিত্ৰ, উপমা আৰু নতুন ছন্দপ্ৰয়োগৰ ফালৰপৰাও যুদ্ধোত্তৰ কবিতাই এক অভিনৱত্ব লাভ কৰিলে। মানসচিত্ৰ প্ৰয়োগৰ সম্পৰ্কত মহেন্দ্ৰ বৰাই কৈছে—"প্ৰত্যেকজন কবিৰ মানসচিত্ৰ অঙ্কনত নিজস্ব বৈশিষ্ট্য আছে। নৱকান্ত বৰুৱাৰ মানসচিত্ৰসমূহ যদি মুকুতাৰ দৰে স্বচ্ছ আৰু উজ্জ্বল, হৰি বৰকাকতিৰ মানসচিত্ৰসমূহ তেনেহলে পখিলাপাখিৰ দৰে গভীৰ আৰু ৰঙীন। ঠিক সেইদৰে, হেম বৰুৱাৰ মানসচিত্ৰবোৰৰ সৌন্দৰ্য্য লপোনৰ দৰে কোমল, ছঁয়ামযা আৰু আলফুলীয়া। বাকী কেইজন কবিৰো মানসচিত্ৰসমূহৰ বৈশিষ্ট্য আছে।" ঠিক মানসচিত্ৰৰ দৰে নতুন ভাৱৰ অনুকূলে নতুন ছন্দৰ প্ৰয়োগেৰে যুদ্ধোত্তৰ যুগৰ অসমীয়া কবিতা সৌন্দৰ্য্যশালী হৈ উঠিল। ভাৱবস্তু বা বক্তব্যই একমাত্ৰ কাব্য প্ৰয়োজন নহয়; সিয়ে হোৱা হলে কথা-সাহিত্যই কবিতাক কেতিয়াবাই মাৰি পেলালেহেঁতেন। কিন্তু ভাৱৰ ঐশ্বৰ্য্য আৰু আঙ্গিকৰ সৌন্দৰ্য্যৰ নিবিড় মিশ্ৰণতহে কবিতাৰ মহত্ব বিচ্ছুৰিত হয়। যুদ্ধোত্তৰ যুগৰ অসমীয়া কবিতাত বহু পৰিমাণে কাব্যিক মহত্ব বিচ্ছুৰিত হৈছে ইয়াত প্ৰয়োগ হোৱা সুবিশাল ভাৱৰ ঐশ্বৰ্য্য আৰু বৰ্ণবহুল আঙ্গিকৰ সৌন্দৰ্য্য বৈভৱৰ বাবে।

অষ্টম দশকৰ অসমীয়া চুটিগল্প

গল্প সাহিত্য যদি একপ্ৰকাৰ শিল্পকৰ্মই হয়; তেনেহলে শিল্প গুণৰ বাবেই কুৰি শতিকাৰ অষ্টম দশকৰ অসমীয়া চুটিগল্প আপোন বৈভৱেৰে সমৃদ্ধশালী হৈ উঠিল। এইষাৰ কথা কোৱাৰ লগে লগে প্ৰশ্নও হয়—তেনেহলে ইয়াৰ আগৰ দশকৰ অসমীয়া চুটিগল্প ঐশ্বৰ্য্যশালী নাছিলনেকি? আছিল—কিন্তু নগণ্য। দবাচলতে শিল্পকৰ্মতকৈও আদৰ্শ প্ৰচাৰপ্ৰৱণ ৰচনাৰ আস্ফালন হৈছিল সপ্তম দশকত। মাৰ্ক্সীয় তত্ত্বকথাৰ অন্ধ অনুকৰণ আৰু ইয়াৰ ফলত সৃষ্টিহোৱা ন লেখকৰ সমাজবাদী নীতিকথা সৰ্ব্বস্ব ৰচনাৰাজিয়ে সপ্তম দশকৰ অসমীয়া গল্পসাহিত্যৰ গতি মন্থৰ কৰি তুলিছিল; কিন্তু সুখৰ কথা দশকটোৰ শেষৰ ফাললৈ এই সাময়িক উত্তেজনাৰ অৱক্ষয় ঘটিবলৈ ধৰে আৰু শিল্পগুণযুক্ত যথাৰ্থ গল্পসাহিত্য সৃষ্টিৰ পথ সুগম হৈ উঠে।

অষ্টম দশকত শিল্পকৰ্মৰ চাকতাৰে অনেক সফল গল্প-সাহিত্যৰ সৃষ্টি হ'ল; যিখিনিয়ে অসমীয়া সৃষ্টিশীল সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীক ঐশ্বৰ্য্য আৰু বৈচিত্ৰ দান কৰিলে। প্ৰশ্ন হয়—চুটিগল্পৰ এই সফলতা নিৰ্ণয়ত কেনেধৰণৰ মাপকাঠি গ্ৰহণ কৰা হৈছে?

সৃষ্টিশীল সাহিত্যৰ বিচাৰ বিশ্লেষণ বহুদিশৰপৰা কৰিব পৰা হয়। এই বিচাৰ সংক্ষেপতে কৰিব লগাৰ বাধ্যবাধকতাৰ বাবে কেইটিমান মাথোঁ বিশেষ দিশৰ পৰাহে চাবলৈ যত্ন কৰা হৈছে আৰু অনিবাৰ্য্য কাৰণত এই দশকৰ শ্ৰেষ্ঠ গল্পসমূহৰ বহল আৰু বস্তুধৰ্মী বিশ্লেষণ পৰিহাৰ কৰা হৈছে।

গল্পৰ সফলতা নিৰ্ভৰ কৰে বিষয়বস্তুৰ গভীৰতা আৰু শিল্পকৰ্মৰ চাকতাৰ ওপৰত। এনে বৈশিষ্ট্যৰ বাবেই অষ্টম দশকৰ অসমীয়া চুটিগল্পই প্ৰাক্‌কালৰ চুটিগল্পতকৈ বহুখিনি আগুৱাই আহি অসমীয়া সৃষ্টিশীল সাহিত্যিক ঐশ্বৰ্যশালী কৰি তুলিছে;

সামগ্ৰিকভাৱে চালে এই দশকৰ চুটিগল্পৰ কেইটামান দিশ দৃষ্টিগোচৰ হয়। সৰ্ব্বোৎকৃষ্ট বৈশিষ্ট্যটোৱেই হৈছে শৈল্পিক চাকতাৰ লৈতে বৌদ্ধিকতাবাদ (intellectualism)-ৰ সুষম সমন্বয়। একেই মানুহ, একেই প্ৰেম-প্ৰণয়, হতাশা, আশা-নিৰাশা আৰু দাৰিদ্ৰক লৈ আবাহনযুগত গল্প ৰচনা কৰা হৈ আহিছে। কিন্তু অষ্টম দশকত কনদিয়েক সৃষ্টিশীল লেখকৰ বৌদ্ধিকতাবাদী দৃষ্টিভঙ্গীত একেখিনি বিষয়বস্তুৱেই নতুন ৰূপত নতুন সৌন্দৰ্য্যৰে প্ৰকাশ লাভ কৰিবলৈ ধৰে।

শিল্প-চাতুৰ্য্যৰ মাজেদি জীৱনৰ বৌদ্ধিক বিশ্লেষণৰ ক্ষেত্ৰত হোমেন বৰগোঁহাঞিৰ সৃষ্টি নিঃসন্দেহে উল্লেখযোগ্য। "প্ৰকাশ" আলোচনীত প্ৰকাশিত বৰগোঁহাঞিৰ "ভয়" (প্ৰথম বছৰ, প্ৰথম সংখ্যা) "শূন্যতা" (দ্বিতীয় বছৰ, দ্বিতীয় সংখ্যা) 'আনন্দৰ উৎস' (প্ৰথম বছৰ, চতুৰ্থ সংখ্যা) আদি গল্প সকলো শ্ৰেণীৰ পাঠকৰ বাবে উপাদেয় নহব পাৰে; এইষাৰ কথা সঁচা। কিন্তু সাহিত্য বিদৰে কেৱল মনোৰঞ্জনৰ সামগ্ৰী নহয়; সেইদৰে আদৰ্শ প্ৰচাৰৰ মাধ্যমো নহয়। সাহিত্য যুগমানসৰ বৌদ্ধিক অনুশীলন আৰু বিকাশৰ মাধ্যমো। বৰগোঁহাঞিৰ অষ্টম দশকৰ গল্পত মানৱজীৱনক গভীৰ অন্তৰ্মুখিন দৃষ্টিৰে চোৱাৰ প্ৰচেষ্টা চলোৱা হৈছে। এই দিশত অসমীয়া গল্প-সাহিত্যত বৰগোঁহাঞি নিতান্তভাৱে অকলশৰীয়া।

আৱাহন আৰু ৰামধেনু যুগৰপৰা নিৰবচ্ছিন্নভাৱে সৃষ্টি আৰু খ্যাতিৰে জনপ্ৰিয়তা আৰ্জন কৰি অহা লেখক চৈয়দ আব্দুল মালিকৰ গল্পয়ো অষ্টম দশকত বিকশিত ৰূপ লাভ কৰে। এই দশকত সৃষ্টি হোৱা মালিকৰ গল্পসমূহৰ ভিতৰত "ফ্ৰি কাঁপোৰ" (প্ৰকাশ, তৃতীয় বছৰ, দ্বিতীয় সংখ্যা) আৰু "আজোৱা" (প্ৰকাশ, দ্বিতীয় বছৰ, তৃতীয় সংখ্যা) সফল সৃষ্টি। মালিকৰ সকলোবোৰ সৃষ্টিতে লেখক-জনৰ দৰদী হিয়াৰ উত্তাপ অনুভূত হয়। দৰদী জীৱনবোধ আৰু সনাতন মানৱীয় সহানুভূতিশীলতাৰ বাবে আনবোৰ গল্পৰ তুলনাত এই দুটা গল্পৰ মূল্য পৃথক। বঢ়াই কোৱা নহয় যে, মালিকৰ এনেবোৰ গল্প ভাষান্তৰ কৰি অসমীয়া ভাষাৰ ভৌগলিক সীমা অতিক্ৰম কৰাই দিব পাৰিলে সকলো ঠাইৰ পাঠকে আপোন ৰূপত গ্ৰহণ কৰিব। টলষ্টয় আৰু চেখভৰ গল্পৰ বিশ্বজনীনতা আৰু সনাতন মানৱতাবোধ জনিত আন্তৰিক আবেদন মালিকৰ দ্বাৰা পৰিপুষ্ট এই ধাৰাটো অষ্টম দশকটোৰ এটা শক্তিশালী ধাৰা; যিটো ধাৰাত ন-পুৰণি অনেক লেখকৰ গল্পই শাৰীত থিয় দিয়েছি। কিন্তু মালিকৰ গল্পৰ সমান শাৰীত থিয় হোৱা সকলোবোৰ গল্পই ভাৱবস্তুৰ মহত্ত্ব আৰু শিল্পকৰ্মৰ চাৰুত্বৰ মহিমাৰে মহিমোজ্জল হ'ব পৰা নাই। আনকি অষ্টম দশকত ৰচনা হোৱা মালিকৰো উল্লিখিত গল্প কেইটাৰ বাদে আনবোৰ গল্প পাগত উঠিব নোৱাৰিলে। দাৰিদ্ৰপীড়িত জীৱনৰ ছবি চিত্ৰণৰ অনুশীলনৰ ফালৰপৰা যোগেশ দাসৰ "চাল" (প্ৰকাশ, দ্বিতীয় বছৰ, চতুৰ্থ সংখ্যা) "মৃত্যুত" (দ্বিতীয় বছৰ, দ্বিতীয় সংখ্যা, প্ৰকাশ) আৰু "বংশ ধ্বংসৰ ইতিবৃত্ত"। (পৃথিৱীৰ অসুখ, ১৯৭৯) আদি গল্পৰ নাম উল্লেখ যোগ্য। গল্প সাহিত্যৰ শিল্পকৰ্মৰ ফালৰপৰা গুণগতভাৱে মালিকৰ গল্পৰপৰা দূৰৈত

স্বহস্ত যেহি যদিও অৰুণ গোস্বামীৰ "মাছ মৰীয়া হোৱাণীৰ লাজ" (প্ৰকাশ, প্ৰথম বছৰ, দ্বিতীয় সংখ্যা) নামৰ গল্পটোৰ বিষয়েও উল্লেখ কৰা সমীচীন। অন্ততঃ গল্পটোত মননশীলতা নাই যদিও সৃষ্টিশীল অনুশীলনৰ প্ৰচেষ্টা এটা লক্ষ্য কৰা যায়।

শিল্পও হ'ব লাগিব, কিন্তু শিল্পকৰ্মৰ যোগেদি মানৱীয় আদৰ্শ প্ৰচাৰো হ'ব লাগিব, এই আদৰ্শ আগত ৰাখি গল্প ৰচনা কৰা বীৰেন্দ্ৰকুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্যই আন এটা ধাৰা অসমীয়া গল্প সাহিত্যত চলতি ৰূপত ৰাখিছে। অষ্টম দশকত ভট্টাচাৰ্য্যৰ 'চাৰ্মন অন দ মাউণ্ট' (প্ৰকাশ, তৃতীয় বছৰ, তৃতীয় সংখ্যা) আদি গল্পই অসমীয়া গল্প-সাহিত্যৰ মান উন্নত কৰাত সহায় কৰিছে। সমকালীন যুগ-যন্ত্ৰণাৰ মাজতো মানৱ জীৱনৰ মহত্ব অমৰ হৈ থাকে' এইষাৰ কথা ভট্টাচাৰ্য্যৰ গল্পই ক'ব খোজে। ভট্টাচাৰ্য্যৰ গল্পত বক্তব্য আৰু শিল্প কৰ্মৰ সীমাৰেখাডাল নিঃচিহ্ন হৈ আহিছে। বাৰবাৰে ভট্টাচাৰ্য্যৰ গল্পই এই দশকটোৰ অসমীয়া গল্পৰ মূল্যমান উন্নত কৰি তুলিছে।

সামান্য পাৰ্থক্য থাকিলেও সমগোত্ৰীয় লেখক বীৰেশ্বৰ বৰুৱাই 'সাপ' (প্ৰকাশ দ্বিতীয় বছৰ, প্ৰথম সংখ্যা), 'প্ৰতিচ্ছবি' (প্ৰকাশ, দ্বিতীয় বছৰ, চতুৰ্থ সংখ্যা), 'দূৰত্বৰ পৰিমাণ' (প্ৰকাশ, প্ৰথম বছৰ, দ্বিতীয় সংখ্যা) আদি গল্পৰ দ্বাৰা এই ধাৰাটোৰ গতিশক্তি প্ৰবল কৰি তুলিছে। এই সুঁতি:টোৰ প্ৰতি সমৰ্থন আৰু সম্মোহন থকা অনেক লেখক আছে। মহিম বৰাৰ 'পঁইতা-চোৰা' (প্ৰকাশ, প্ৰথম বছৰ, প্ৰথম সংখ্যা) ত্ৰৈলোক্য ভট্টাচাৰ্য্যৰ "মই এটা গৰু" (অসমবাণী) আদি গল্পই এই দুজন লেখককো এইটো ধাৰাৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰোৱায়।

জোৰা পেঞ্চিলৰ আগেৰে অঁকা অনেক টুকুৰা ছবিৰ থুপিৰ দৰে অনেক স্বচ্ছ ছবিয়ে সজাই-পৰাই লেখা গল্পৰ ক্ষেত্ৰত ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়া অননুকৰণীয়। 'তৰঙ্গ' পুথিত সন্নিবিষ্ট শইকীয়াৰ ভাজেথিনি বলোত্তীৰ্ণ গল্প অষ্টম দশকটোৰ সফল সৃষ্টি বুলিব লাগিব। শইকীয়াৰ গল্পত ঐতিহ্যৰ প্ৰতি এক নিৰ্লিপ্ত মোহ লক্ষ্য কৰা যায় আৰু এই মোহটোৰেই পৰিবৰ্তন মুখৰ সমাজৰ দ্বন্দ্বৰ মাজেদি আনুভূতিক কাৰুণ্যলৈ ৰূপান্তৰ হয়। এই ধাৰাটোত একাধিক লেখকে নানান গল্পৰ মাজেদি অনুশীলন কৰি আছে। সফলতাৰ ওচৰ চাপিবপৰা লেখক সংখ্যাত আকৰ যদিও লক্ষ্মীনন্দন বৰা, ভদ্ৰেশ্বৰ বাজখোৱা, বিষ্ণু হাজৰিকা আদি জনদিয়েক লেখকে এই ধাৰাটোৰ ঐশ্বৰ্য্য বঢ়াইছে তাত সন্দেহ নাই।

অষ্টম দশকৰ অসমীয়া গল্প সাহিত্যত সৌৰভ কুমাৰ চলিহা, নগেন শইকীয়া আৰু কুমুদ গোস্বামীৰ গল্পই আন সকলোবোৰ ধাৰাৰ প্ৰতি সাহসেৰে আওকাণ কৰি পৃথক ৰুচিবোধ প্ৰকাশ কৰি আছে। কিন্তু মন কৰিবলগীয়া যে উপকৰা দৃষ্টিত এই তিনিও গৰাকী লেখকৰ গল্প একে স্বাদৰ আৰু একে বৈশিষ্ট্যযুক্ত যেন ধাৰণা হয়; বিটো আচলতে নহয়। আধুনিক শিক্ষাৰে শিক্ষিত সমাজৰ অনিশ্চিত মানসিকতা, আধুনিক যন্ত্ৰনিৰ্ভৰ সমাজৰ অস্থিৰতা আৰু জটিল যুগ মানসিকতা প্ৰকাশৰ ক্ষেত্ৰত কমবেছি পৰিমাণে তিনিও গৰাকী লেখকৰ মাজত সাদৃশ্য থাকিব পাৰে, কিন্তু তিনিও গৰাকী লেখকৰ গল্প পৃথক দৃষ্টিভঙ্গী আৰু স্বকীয়া ৰুচিবোধৰ দ্বাৰা পৰিচালিত।

যুগৰ জটিলতাই সৃষ্টি কৰা নানান পৰিস্থিতি চিত্ৰণ আৰু অপৰিচিত অনেক পৰিস্থিতিত মানুহৰ মনৰ ৰহস্যজনক অৱস্থাৰ শৈল্পিক প্ৰকাশ চলিহাৰ গল্পৰ বৈশিষ্ট্য। অষ্টম দশকত সৃষ্টি হোৱা "বীণা কুটীৰ" (সংলাপ, প্ৰথম বছৰ, প্ৰথম সংখ্যা), "ভ্ৰমণ বিৰতি" (সংলাপ, প্ৰথম বছৰ, দ্বিতীয় সংখ্যা) আৰু "কুৰিত ভৰি দিওঁ:ত" (ৰামধেনু, প্ৰথম বছৰ, প্ৰথম সংখ্যা ১৯৭৯) আদি গল্প এই ক্ষেত্ৰত উল্লেখযোগ্য। কঠিন বাস্তৱতাৰ আঁৰত মানৱ জীৱনৰ স্থিতি আৰু সংশয় সম্পৰ্কে যৌক্তিক ধাৰণাৰ এক শৈল্পিক প্ৰকাশ নগেন শইকীয়াৰ গল্পৰ বৈশিষ্ট্য। 'নিঃসঙ্গ অস্তিত্ব' (অস্তিত্বৰ শিকলি, ১৯৭৬), 'বৃত্তৰ মাজত দুখ' (প্ৰকাশ, তৃতীয় বছৰ, প্ৰথম সংখ্যা), 'অপাৰ্থিৱ পাৰ্থিৱ (প্ৰকাশ, দ্বিতীয় বছৰ, দ্বিতীয় সংখ্যা), 'প্ৰতি-ভাসিক', (ৰামধেনু, প্ৰথম বছৰ, দ্বিতীয় সংখ্যা ১৯৭৯) আৰু 'বিমূঢ়' (অসমীয়া, বিশেষ সংখ্যা, বঙালী বিহু, ১৯৭৯) আদি গল্পৰ মাজেদি নগেন শইকীয়াই অচিনাকী স্বাদ এটা দিলে এইটো দশকৰ ভিতৰত। 'নিঃসঙ্গ অস্তিত্ব' নামৰ গল্পৰ চৰিত্ৰৰ উক্তি—

"উস লাহে লাহে কি যন্ত্ৰণা অথচ আনন্দ অথচ বিষাদ, বিষাদ অথচ আকাঙ্ক্ষা"।

এইখিনি কথাৰ সাৰাংশই শইকীয়াৰ গল্পৰ বক্তব্য। মুঠতে দৃশ্যমান বাস্তৱ জীৱন আৰু ভাৱাবেগ প্ৰৱণতাৰ আঁৰ কাপোৰৰ সিপাৰে থকা জীৱনৰ যৌক্তিক অনুসন্ধানৰ শৈল্পিক প্ৰচেষ্টা শইকীয়াৰ গল্পত লক্ষ্য কৰা যায়। কুমুদ গোস্বামীৰ গল্পতো জটিল যুগ মানসিকতা নানান আচহুৱা পৰিস্থিতিৰ মাজেৰে প্ৰকাশ কৰাৰ চেষ্টা কৰা হৈছে। গোস্বামীৰ কোনো কোনো গল্পত সময় অনুশীলনক

শিল্প বৈভৱক ম্লান কৰিব খোজে যদিও 'আমাৰ ইটুভিজৰ অতীত (চুৰাৰ ১৯৭৩), 'স্পন্দন' (বামধেনু, প্ৰথম বছৰ, দ্বিতীয় সংখ্যা, ১৯৭৯), 'কাঁচঘৰ' (চুৰাৰ, ১০৭৩), 'সৰীসৃপ' (চুৰাৰ ১৯৭৩) আদি গল্পই অষ্টম দশকৰ অসমীয়া গল্প-সাহিত্যৰ শ্ৰীবৃদ্ধিত অবিহনা যোগালে।

সমকালীন সামাজিক ব্যাধিৰ প্ৰতি প্ৰখৰ দৃষ্টিপাত আৰু প্ৰচ্ছন্ন অথচ মৃদু ব্যঙ্গাত্মক বৈশিষ্ট্যপ্ৰধান গল্পৰ এমুঁতি একাধিক লেখকে যোৰাই ৰাখিছে। অতুলানন্দ গোস্বামী, শীলভদ্ৰ, সদা শইকীয়া, ভূবনমোহন মহন্ত, হৰেন্দ্ৰকুমাৰ ভূঞাৰ গল্পত এই ধাৰা প্ৰবাহিত হৈ আছে। অৱশ্যে গভীৰ মননশীলতাৰপৰা কিছু আঁতৰি থকাৰ বাবে এই কেইগৰাকী লেখকৰ ৰচনাই অষ্টম দশকৰ গল্প-সাহিত্য সিমান ঐশ্চৰ্য্যশালী কৰি তুলিলে বুলি কব পৰা নাযায়। তথাপি অতুলানন্দ গোস্বামীৰ "নিগ্ৰো দম্পতিৰ শিল্প সন্ধান" (প্ৰকাশ, প্ৰথম বছৰ, তৃতীয় সংখ্যা), "শূন্যৰ বেহা" (প্ৰকাশ, দ্বিতীয় বছৰ, তৃতীয় সংখ্যা), বিজু হাজৰিকাৰ "কাপুৰুষ আৰু তাৰ ভৃত্য" (বামধেনু, প্ৰথম বছৰ, ষষ্ঠ সংখ্যা, ১৯৮০), বিৰিঞ্চি কুমাৰ মেধিৰ "একান্ত অনুগত" (বামধেনু, প্ৰথম বছৰ, সপ্তম সংখ্যা, ১৯৮০), ৰাজেন্দ্ৰনাথ হাজৰিকাৰ "গোলন্দী নদীৰ সিপাৰে" (প্ৰকাশ, চতুৰ্থ বছৰ, প্ৰথম সংখ্যা), ভূপেন্দ্ৰ কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্যৰ "কেনভাচৰ" (প্ৰকাশ চতুৰ্থ বছৰ, ষষ্ঠ সংখ্যা), অখিল চক্ৰবৰ্তীৰ "এক বৃদ্ধৰ আবেলি" (জনমভূমি, বিশেষ সংখ্যা, ৰঙালী বিহু ১৯৭৯), উদয়াদিত্য ভৰালীৰ "মৰুভূমি এইদৰে আছে" (অসমবাণী, ১৭ ডিচেম্বৰ, ১৯৭৬), "এক এক গুণ এক" (সাম্প্ৰতিক সাময়িকী, দ্বিতীয় বছৰ, প্ৰথম সংখ্যা) আদি গল্প উল্লেখযোগ্য।

ইতিমধ্যে পাৰহৈ যোৱা দশকটোত অনেক লেখক-লেখিকাৰ পৈণত হাতৰপৰা উচ্চমান বিশিষ্ট গল্প আশা কৰিব পৰা নগ'ল। স্নেহদেৱী, নীলিমা শৰ্ম্মা, দীপালি দত্ত, নিৰুপমা বৰগোহাঞি আদি লেখিকা কেইগৰাকীৰ গল্পই দশকটোৰ গল্পক গুণগতভাৱে চহকী কৰিব নোৱাৰিলে। পোলেন বৰকটকী, ভগৱান শৰ্ম্মা, সত্যসুন্দৰ বৰুৱা, প্ৰণতি গোস্বামী, মীণাক্ষী চৌধুৰী আদি লেখক-লেখিকাৰ হাতত বক্তব্যৰ উষ্মাৰ উত্তাপ যিমান প্ৰখৰ ; শিল্পগুণৰ সুষম প্ৰয়োগ সিমান অভাৱ হোৱাৰ বাবে এইখিনি গল্পই দশকটোৰ গল্প-সাহিত্যৰ ঐশ্চৰ্য্য বঢ়োৱাত বিশেষ সহায়ক হৈ নুঠিল।

জীৱনৰ আশা ভঙ্গৰ বেদনা আৰু হতাশাই যুগ যুগ ধৰি সাহিত্যত স্থান

দখল কৰি আছিহে। আধুনিক যুগৰ সমস্যাই নতুন পুৰুষৰ মনত নতুন জীৱন সম্পৰ্কে যি নেতিবাচক ধাৰণাৰ জন্ম দিছে; সেয়ে বহুসময়ত নতুন পুৰুষৰ মন দ্বিধা আৰু সংশয়ে আচ্ছন্ন কৰি ৰাখিছে। লগে লগে নতুন পুৰুষৰ মন হৈ পৰিছে অনিশ্চয়তাৰে অস্থিৰ আৰু বিপদগ্ৰস্ত। এনে বিষাদগ্ৰস্ততা আৰু ইয়াৰ ফলত উদ্ভৱ হোৱা বাগাড়ম্বৰ সৰ্ব্বস্ব বিদ্ৰোহাত্মক উম্মা অনেক গল্পৰ মাজেদি প্ৰকাশিত হৈছে। কিন্তু সমকালৰ শ্বাস-প্ৰশ্বাসবোৰ যেতিয়া শিল্পগুণেৰে গুণান্বিত হৈ প্ৰকাশ নাপায়; তেতিয়া তেনেবোৰ ৰচনাই সাময়িক প্ৰচাৰপত্ৰৰ শ্ৰেণীভুক্ত হবলৈ বাধ্য হয়। সেয়ে অষ্টম দশকত সৃষ্টি হোৱা অনেক ৰচনাই পাঠকৰ মনত স্থায়ীত্ব আৰ্জন কৰিবলৈ সমৰ্থ নহ'ল। তথাপি ক'ব লাগিব—এই কোলাহলৰ মাজতো কিছু সংখ্যক গল্প সফলতাৰ ওচৰ চাপিছিল। তাৰ ভিতৰত কমলা বৰগোঁহাইৰ "মই এটা সাপ" (মই এটা সাপ ১৯৭৮) প্ৰতিশ্ৰুতিপূৰ্ণ সৃষ্টি। সেইদৰে অৰ্পণ শইকীয়াৰ "অজ্যামিতিক" (অসমবাণী) আন এটা প্ৰতিশ্ৰুতিপূৰ্ণ গল্প।

ওপৰোক্ত সংক্ষিপ্ত আলোচনাৰে এই কথা স্পষ্ট কৰি তুলিবলৈ যত্ন কৰা হ'ল যে, অষ্টম দশকৰ অসমীয়া চুটিগল্পই ভাববস্তুৰ ফালৰপৰা কেইবাটাও দিশত বৈচিত্ৰ্য প্ৰদৰ্শন কৰিছে। কিন্তু কেৱল ভাববস্তুৰ নতুনত্ব অথবা বৈচিত্ৰৰ বাবেই সৃষ্টিশীল সাহিত্যৰ মহত্ব নিৰ্ণয় হয় জানো? যিহেতু কেৱল ভাববস্তুৰ বৈচিত্ৰ প্ৰকাশৰ বাবে প্ৰবন্ধ সাহিত্যই উপযুক্ত মাধ্যম; গল্প-সাহিত্যৰ মাধ্যম গ্ৰহণ নকৰিলেও চলে। অষ্টম দশকৰ সফল চুটিগল্পখিনিয়ে ভাববস্তু আৰু শিল্পকৰ্মৰ মাজৰ ব্যৱধান প্ৰায় নিঃচিহ্ন কৰি আনি গল্পক শিল্পলৈ উন্নিত কৰাৰ পথ ৰচনা কৰিলে। জীৱন সম্পৰ্কে বৌদ্ধিক বিশ্লেষণ, যুগসাপেক্ষ বাস্তব দৃষ্টিভঙ্গীৰ সূক্ষ্মতা আৰু শৈল্পিক চাৰুতাৰে অষ্টম দশকৰ অসমীয়া চুটিগল্পই আপোন সাহিত্যৰ ইতিহাস যথেষ্ট সমৃদ্ধিশালী কৰি তুলিলে। ক'বই লাগিব—এই দশকৰ গল্পতেই মননশীলতাই সৰ্ব্বাধিক গভীৰভাৱে ঠাই পাইছে। এনেবোৰ বৈশিষ্ট্যৰ বাবেই সাহিত্যৰ মৰ্য্যাদা লাভৰ ক্ষেত্ৰত অসমীয়া গল্প-সাহিত্যৰ পথ বহুখিনি সুষম হৈ পৰিল। অষ্টম দশকৰ অসমীয়া গল্প-সাহিত্যৰ গতিশীলতাই এই কথা ভাবিবলৈ বাধ্য কৰায় যে, অসমৰ জাতীয় অনুষ্ঠান, বিত্তবান প্ৰকাশন অনুষ্ঠান, বাতৰি প্ৰতিষ্ঠান আৰু সমালোচকমণ্ডলীয়ে নিষ্ঠা সহকাৰে চেষ্টা কৰিলে অসমীয়া গল্প-সাহিত্যই বিস্তৃত মৰ্য্যাদা লাভ কৰিব তাত সন্দেহ নাই।

অৰুণ শৰ্মাৰ শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য

অসমীয়া নাটকত দীৰ্ঘ দিন ধৰি চলি থকা একেআগী ৰীতিক সলনি কৰাত অৰুণ শৰ্মাৰ নাম ল'বই লাগিব। অৱশ্যে শৰ্মাৰ লগতে অখিল চক্ৰবৰ্ত্তী, আলি হাইদাৰ আৰু বসন্ত শইকীয়াইয়ো এই নতুন ৰীতিক জনপ্ৰিয় কৰি তুলিবলৈ যত্ন কৰিছে। এই কথা ঠিক যে, অসমীয়া নাটকত এই নতুন ৰুচিবোধটো জনপ্ৰিয় হ'বলৈ কিছু সময় লাগিব। কাৰণ সৃষ্টিশীল লেখকসকলৰ চিন্তা, সৃজনীশীলতা আৰু অন্তৰ্দৃষ্টি বিমান আগতে আৰু বেগেৰে আগুৱাই যায়; ঠিক তাৰ সমানে সমানে আনবোৰ মানুহৰ মন আৰু চিন্তা আগুৱাই নাযায়। সেইবাবে বহুসময়ত পৰম্পৰাৰপৰা কালৰি কাটি নতুন ভাব আৰু নতুন ৰূপত সৃষ্টি হোৱা সাহিত্য কৰ্মই সমাজৰপৰা সমাদৰ নাপায়। সম্প্ৰতি যুগৰ পৰিস্থিতি আৰু মানসিক অৱস্থা জটিল হৈ আহিছে আৰু এই জটিলতাৰ বাবেই এই শ্ৰেণী নতুন নাটকৰ ৰস গ্ৰহণ কৰিবপৰাকৈ অসমৰ জনগণৰ মানসিক প্ৰস্তুতি গঢ় লৈ উঠাৰ উপক্ৰম হৈছে যেন লাগে।

অৰুণ শৰ্মাৰ নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য নাটকৰ ভাৱবস্তু আৰু ৰূপবস্তুৰ আৰ্হি পশ্চিমৰ পৰাই গ্ৰহণ কৰা হৈছে জীৱনৰ সত্যতা সম্পৰ্কে এটা নতুন ধাৰণা দিয়াৰ উদ্দেশ্যেৰে। মানুহৰ জীৱন একে হলেও পৃথিৱীৰ পূব আৰু পশ্চিমৰ পৃথক পৰিস্থিতিৰ বাবে জীৱন সম্পৰ্কীয় ধাৰণাও পৃথক। আমাৰ পূবৰ জীৱনটো হৈছে নীতি নিৰন্ধিত শৃঙ্খলিত জীৱন। নীতি-নিয়ম আৰু শৃঙ্খলাই যুগ যুগ ধৰি আমাৰ জীৱনক কৰি তুলিছে পৰম্পৰা প্ৰৱাহী। এই পৰম্পৰাই জীৱন সম্পৰ্কে দিয়া আমাৰ পুৰাতন মূল্যবোধক বহুখিনি অস্বীকাৰ কৰি পশ্চিমীয়া মূল্যবোধ এটাক নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য নাটকৰ মাজেদি আমাৰ লৈতে পৰিচয় কৰাবলৈ যত্ন কৰা হৈছে।

নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য নাটকৰ প্ৰাণবস্তুৱেই হৈছে পশ্চিমৰ এবচাৰ্ড নাটক। পশ্চিমৰ এবচাৰ্ড নাটক পৰম্পৰাবিমুখী এবিধ নতুন নাটক। এইবিধ নাটকে পৰম্পৰাবাদী নাটকৰ ভাৱবস্তু আৰু ৰূপবস্তু এই দুয়োটাকে অস্বীকাৰ কৰি নাটকৰ এক নতুন আৰু আচহুৱা ৰূপত সজাই তোলাৰ যত্ন কৰিলে। এবচাৰ্ড নাটকৰ কাহিনীক অপৰিহাৰ্য বুলি ধৰা নহয়। এইবিধ নাটকত কাহিনী কেতিয়াবা

থাকে ; কিন্তু অত্যন্ত ক্ষীণ। কেতিয়াবা আকৌ কাহিনী নাথাকেই। সাধাৰণতে এবচাৰ্ড নাটকত থাকে এটা যাথোন পৰিস্থিতি আৰু সিয়ে কাহিনীৰ চাহিদা পূৰণ কৰি লয়। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য নাটকত কাহিনী মুঠেই নোহোৱা নহয় ; কিন্তু ইয়াক কাহিনী বুলি কোৱাতকৈ ঠিক এটা পৰিস্থিতি বুলি কোৱাই সমীচীন। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য আচহুৱা ৰুচিবোধৰ মানুহ। জীৱনৰ পুঞ্জীভূত অভিজ্ঞতাখিনি আনকো উপলব্ধি কৰোৱাৰ দুৰ্বাৰ আশাত তেওঁৰ মন ব্যাকুল। এই অপূৰণ আশাৰ পৰিপূৰ্ণতাৰ বাবে জীৱনত ইখনৰ পিছত সিখনকৈ বাৰখন নাটকৰ অভিনয় কৰি প্ৰতিখন নাটকৰ অভিনয়ৰ ফল পালে মাথোন বিফলতা। কিন্তু জীৱন সম্পৰ্কে লাভ কৰা অভিজ্ঞতা অপ্ৰকাশৰ যন্ত্ৰনা অসহনীয়। গতিকে তেওঁ প্ৰস্তুতি চলালে ত্ৰয়োদশ নাট্যাভিনয়ৰ। এই ত্ৰয়োদশ নাট্যাভিনয়ৰ প্ৰস্তুতি আৰু বিফল অভিনয়েই নাটকখনৰ আধাৰবস্তু। এইকালৰ পৰা ই কাহিনী নহয় ; এটা মাথোন কুটিল পৰিস্থিতি আৰু এই কুটিল পৰিস্থিতিৰ গাতে লিপিত থাই আছে এটা আইডিয়া। এবচাৰ্ড নাটকত আইডিয়াটোৱেই আচল বস্তু। ই আধাৰ আৰু আধেয় দুয়োটাৰে কাম কৰে। পৰিস্থিতি যদি কিবা প্ৰকট হয়, তেনেহলে এই পৰিস্থিতিও আইডিয়াটোৰেই সৃষ্টি।

নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য নাটকখনৰ পৰিস্থিতি অধিক ভাৱঘন কৰি তুলিবৰ বাবে ইয়াত গ্ৰহণ কৰা হৈছে অনেক চিত্ৰকল্পৰ। এই চিত্ৰকল্পও এবচাৰ্ড নাটকৰ এটা অপৰিহাৰ্য উপকৰণ। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য নাটকখনৰ মঞ্চনিৰ্দেশনাবোৰতেই আছে অনেক প্ৰতীকী ব্যঞ্জনা। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যৰ ঘৰখনৰ বিটো বৰ্ণনা, সেয়া এক কাব্যিক কল্পনাময় কিছুমান চিত্ৰকল্পৰ সমষ্টি মাথোন। এটা ঘৰ। তিনিখন দুৱাৰ। দ্বিতীয় আৰু তৃতীয় দুৱাৰ বন্ধ। প্ৰথমখন কিন্তু খোলা। দ্বিতীয় দুৱাৰখনৰ ওপৰত এখন ভেণ্টিলেটৰ। তাৰো আইনাখন ভগা। এই দুৱাৰখনৰ খিলিটো খোলা-মেলা কৰে দুৱাৰৰ ওপৰৰ ভেণ্টিলেটৰৰ ভঙা আইনাৰ মাজেদি হাত ভৰাই। ইয়ো জীৱনৰ সত্যৰেই এক প্ৰতীকী ব্যঞ্জনা। চকুৰে দেখাটোৱেই মানুহৰ আচল জীৱন নহয়। মৌলিক জীৱন, ব্যক্তিগত জীৱন আৰু সামাজিক জীৱন এই তিনিওটা জীৱনৰে প্ৰকাশৰ দুৱাৰ সমানে খোলা নাথাকে। মৌলিক জীৱন প্ৰকাশৰ দুৱাৰখন সদায়েই খোলা ; কিন্তু আনে নেদেখে ; দেখে মাথোন কেৱল নিজে। গতিকে নাটকখনত প্ৰথমখন দুৱাৰ খোলা অৱস্থাত দেখুওৱা হৈছে। দ্বিতীয়খন দুৱাৰৰ চিত্ৰকল্প বৰ স্বচ্ছ। এইখন দুৱাৰ মুঠেই স্বাভাৱিক

নহয়। অস্বাভাৱিক আৰু কুটিল। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য ওলোৱা সোমোৱা কৰে এই দুৱাৰখনেদি। দুৱাৰখন খোলামেলা কৰা হয় ওপৰৰ ভেন্টিলেটৰৰ ভঙা আইনাৰ মাজেদি হাত ভৰাই। এই অস্বাভাৱিক দুৱাৰখনৰ চিত্ৰকল্পটো জীৱনৰ যাত্ৰাপথ আৰু আত্মপ্ৰকাশৰ প্ৰতীক অৰ্থবাহক। এইখন দুৱ'ৰ সমাজৰ নীতি নিবন্ধৰে সজা দুৱাৰ। এই প্ৰতীকী অৰ্থটো আৰু অধিক ঘনীভূত কৰি তুলিছে দুৱাৰখনৰ আধাতকৈও ওপৰলৈকে দুৱাৰমুখত থোৱা টিং, বাকচ, থিয়েটাৰৰ আঁৰ কাপোৰ আৰু পৰ্দাৰ দ'মটোৱে। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যই এখন হেলেক-পেলেক চকীত উঠি ভেন্টিলেটৰেদি হাত ভৰাই দুৱাৰৰ খিলি খুলি দুৱাৰখন খোলে আৰু ওলোৱা সোমোৱা কৰে বস্তুবোৰৰ দ'মটোৰ ওপৰেদি বৰ কষ্টেৰে। অৱশ্যে সেয়া অভ্যাস। কষ্ট অনুভৱ নহয়। কষ্ট অনুভৱ নকৰাকৈয়ে কষ্ট ভোগ কৰা আৰু কষ্ট ভুগি ভুগি জীৱনযাত্ৰা চলাই নিয়া মানুহৰ স্বভাৱ। জীৱনৰ ই এক সত্য আৰু এই সত্যৰ প্ৰতীকী প্ৰকাশ সেই দ্বিতীয় দুৱাৰখন।

নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য নাটকৰ জেউতি চৰিছে আৰু এটা চিত্ৰকল্পৰ প্ৰয়োগত। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যই ঘোঁৰা দেখিলেই ব'ব নোৱাৰে। ঘোঁৰাত উঠি তীব্ৰবেগেৰে দৌৰাই এক চৰম সুখানুভূতি উপলব্ধি কৰিব খোজে। গতিশীলতাৰ প্ৰতি শিল্পীৰ প্ৰীতি গভীৰ। গতিশীলতাত শিল্পীৰ আত্মমোক্ষণ ঘটে। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যও এজন শিল্পী। সেয়ে ঘোঁৰৰ প্ৰতি প্ৰীতি তেওঁৰ অত্যন্ত গভীৰ। ক'বই লাগিব, ঘোঁৰাটো গতিশীলতাৰ প্ৰতীক। হঠাৎ এদিন ঘোঁৰা এটা পায়েই তাৰ পিঠিত উঠি বেগেৰে, তীব্ৰ বেগেৰে দৌৰাই নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যই চৰম পুলক অনুভৱ কৰিলে। কিন্তু হঠাৎ ঘোঁৰাৰ পিঠিৰপৰা খহি পৰি গ'ল। দুখ পালে কঁকালত, হাতত খুব বেয়াকৈ। ভোগ কৰিব লগা হ'ল বিষবেদনা যন্ত্ৰণা ভোগা ঘোঁৰা দৌৰোৱা, ঘোঁৰাৰ পিঠিৰপৰা পৰি যোৱা কঁকালত দুখপাই যন্ত্ৰণা ভোগা এই সকলোবোৰেই একোটা প্ৰতীক। মানুহে সময়ৰ গতিৰ সমানে আগবাঢ়িব খোজে; কিন্তু আগবাঢ়িব নোৱাৰে। এই যে আগবাঢ়িব নোৱাৰে, সিয়েই এক যন্ত্ৰণা; ইও এক জীৱনৰ সত্য। এইবাৰ কথা সাজত লগাকৈ খাটে শিল্পীৰ ক্ষেত্ৰত। কথাবাৰ খুব ভালকৈ প্ৰকাশ হৈছে নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যৰ এবাৰ উক্তিত। নবীন দুৱৰাৰ লগত পৰিচয় হওঁতে নিজৰ পৰিচয় দি নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যই কৈছিল—"শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য। ইয়াতকৈ আৰু বেচি পৰিচয় বৰ্ত্তমানে তোমালোকলৈ নাই। মই এজন অকাল জন্ম মানুহ; অৰ্থাৎ পঞ্চাশ বছৰৰ পাছত মোৰ জন্ম

হ'ব লাগিছিল তেতিয়াহলে মোৰ প্ৰকৃত পৰিচয় কি তোমালোকক কোৱাত বা তোমালোকৰো বুজাত সহজ হ'লহেঁতেন।" নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যৰ এইখিনি কথাৰ অৰ্থ এইটোৱেই যে তেওঁৰ যুগ, তেওঁৰ যুগৰ মানুহ, মানসিকতা, তেওঁৰ যুগৰ আনবোৰ মানুহৰ চিন্তা তেওঁতকৈ পঞ্চাশ বছৰৰ পিছ পৰি আছে। তেওঁ শিল্পী, গতিকে ইমান পিছপৰা মানুহখিনিক তেওঁ আগবঢ়া কথাখিনি কিদৰে ক'ব, কিদৰে বুজাব, কি দৰে উপলব্ধি কৰোৱাব? শিল্পীমনৰ যন্ত্ৰণা তাতেই! সেই-দৰে গতি আৰু স্থিতিৰ মাজতো এয়ে দ্বন্দ্ব। এই দ্বন্দ্ব চিৰকলীয়া।

নাটখনত নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যৰ মঞ্চৰ ছাটখনেও এটা প্ৰতীকী ব্যঞ্জনা ভাব বৈ আছে। নন্দিনীয়ে ছাটখনৰ ডুবৰস্থানৈ আঙুলিয়াই তাৰ পঁচা কাঠবোৰ সলাই দিবলৈ কওঁতে ডুৰ্গেই কৈছিল—"ওপৰৰ পঁচা কাঠ ওপৰত থাকিব; আকৌ সলাব লাগিছে কেলৈ? সেই মান্ধাতাৰ আমোলৰ হাউলি ঘৰ। আমাৰ ককাই ভাঙ অট্টালিকা সাজিছিল দে সেইটো। দেউতায়ো এতিয়া ভাল কামত লগাইছে। এতিয়া আৰু সেইবোৰ পঁচা কাঠ সলাব নোৱাৰি দেই।" সেইখনেই ছাট, য'ত উঠি নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যৰ দৰে শিল্পীয়ে কয়—"মই কেৱল কৈ যাম, মই কেৱল দি যাম। মই পোহৰ আৰু ৰং ছটিয়াই যাম—মানৱতাৰ মাটিত, সময়ৰ সমুদ্ৰত, কেৱল পোহৰ আৰু ৰং ছটিয়াই যাম, ছটিয়াই যাম।" যিজন শিল্পীয়ে অক্লান্ত সাধনাৰে মানুহৰ জীৱনক পোহৰ আৰু ৰং দিব খোজে, যিজন শিল্পীয়ে মানুহক জীৱন-যৌৱন আৰু প্ৰেম দিব খোজে, সেইজন শিল্পীয়ে যিখন ছাটত উঠি দধিচীৰ দৰে সকলো দিব খোজে সেইখন ছাটৰ পুৰণি পঁচা কাঠ সলাই দিয়াৰ প্ৰয়োজন বোধ আনহে নালাগে নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যৰ পুতেক ডুৰ্গেয়ো নকৰিলে। যাৰ ফলত মানুহক পোহৰ দিবলৈ যত্ন কৰোঁতে, ৰং দিবলৈ যত্ন কৰোঁতে, জীৱন-যৌৱন আৰু প্ৰেম দিবলৈ যত্ন কৰোঁতে শিল্পী নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য ছাট ভাগি খহি পৰি নিজে শেষ হৈ গ'ল। শিল্পীৰ সুকুমাৰ মনৰ বুজ লব নোখোজা তথাকথিত সমাজখনৰ মানসিকতাই সেই ছাটখনৰ প্ৰতীকৰ মাজেদি প্ৰকাশিত হৈছে।

নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যৰ ত্ৰয়োদশ নাটকৰ অভিনয়ৰ দিনা জনশূন্য প্ৰেক্ষাগৃহ আৰু উদং চকীবোৰেও এবচাৰ্ড নাটকৰ এটা প্ৰতীকী বৈশিষ্ট্য প্ৰকাশ কৰিছে। নাট্যা-ভিনয়ৰ বাবে বিৰামহীন ব্যস্ততা আৰু পাঁচশ দৰ্শকক আমন্ত্ৰণ কৰি বহুত আশাৰে যেতিয়া নাটক আৰম্ভ কৰিলে, তেতিয়া নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যই দেখিলে যে, প্ৰেক্ষাগৃহ সম্পূৰ্ণ শূন্য। প্ৰেক্ষাগৃহৰ এই শূন্যতা এবচাৰ্ড নাটকৰ এক বিশেষ মন্তব্য বিষয়।

এবচাৰ্ড নাটকত সাধাৰণতে দেখুৱাব খোজে যে, মানুহৰ গভীৰ আত্মউপলব্ধি আনকো উপলব্ধি কৰোৱাৰ প্ৰৱণতা মানুহৰ স্বভাৱ। কিন্তু এজনৰ উপলব্ধি সঠিক-ভাৱে, আনকো উপলব্ধি কৰোৱা সম্ভৱ নহয়। এবচাৰ্ড নাট্যকাৰৰ মতে ইয়ে lack of communication অৰ্থাৎ সংযোগহীনতা। বহু সময়ত মানুহে এই সংযোগহীনতাৰ যন্ত্ৰণাত ভোগে আৰু এইবাবেই এবচাৰ্ড নাট্যকাৰে মানুহৰ জীৱনৰ ই এটা বাস্তৱ সত্য বুলি কয়। সংযোগহীনতাৰ অসহনীয় যন্ত্ৰণাৰ বাবেই এবচাৰ্ড নাট্যকাৰসকলে জীৱনৰ বাস্তৱতা সম্পৰ্কে ক'ব খোজে যে, nothing is more real than nothing. অৰ্থাৎ শূন্যতাতকৈ আৰু আন একো বাস্তৱ হ'ব নোৱাৰে। নাট্যাভিনয়ৰ দিনা শূন্য প্ৰেক্ষাগৃহৰ কাব্যিক প্ৰতীকী অভিব্যঞ্জনাও ইয়ে। জীৱন সম্পৰ্কে, জীৱনৰ সত্য সম্পৰ্কে, নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যৰ যি উপলব্ধি সেই উপলব্ধি আনকো হৃদয়ঙ্গম কৰোৱাৰ উদ্দেশ্যেৰে পাঁচশ মানুহক নিমন্ত্ৰণ জনাইছিল; কিন্তু কোনো নাহিল। এই যে ঔদাসীন্য, এই যে আগ্ৰহহীনতা, তাতে নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যৰ সংযোগহীনতাৰ দ্বন্দ্ব আৰু যন্ত্ৰণা। এই দ্বন্দ্ব আৰু যন্ত্ৰণাৰ পিছত নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যই যেন উপলব্ধি কৰিলে সংযোগহীনতাই সত্য। ইয়েই বাস্তৱ আৰু শূন্যতাই জীৱনৰ সত্য আৰু বাস্তৱ। গতিকে প্ৰেক্ষাগৃহত মানুহ আছে নে নাই, তাৰ লেখ লোৱাৰো কোনো প্ৰয়োজন নাই। দৰ্শকক শুনোৱাৰ বাবে, তেওঁৰ গভীৰ উপলব্ধিখিনি হৃদয়ঙ্গম কৰোৱাৰৰ বাবে যি দীঘল প্ৰস্তাৱনা লিখি ছপা কৰা হৈছিল, সেই প্ৰস্তাৱনা তেওঁ পঢ়িবলৈ ধৰিলে শূন্যতাৰ সন্মুখত। ব্যক্তিৰ চৰম উপলব্ধিৰ সন্মুখত যি শূন্যতা, সেই শূন্যতাই যে জীৱনৰ সত্য আৰু বাস্তৱ, এবচাৰ্ড নাটকৰ এই বক্তব্য নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য নাটকত প্ৰতিপন্ন কৰা হৈছে অতি সফলভাৱে এক চিত্ৰময় কাব্যিক অভিব্যঞ্জনাৰে। এই কাব্যিক অভিব্যঞ্জনা আৰু অধিক স্বচ্ছ হৈ উঠিল তেতিয়া, যেতিয়া নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যৰ প্ৰস্তাৱনাৰ ছপা কাগজবোৰ প্ৰতিখন শূন্য চকীত থৈ অহা হ'ল। মানুহৰ হিয়াৰ কথা, মানুহৰ গভীৰ উপলব্ধি, যি উপলব্ধি পাঁচশ মানুহক হৃদয়ঙ্গম কৰোৱাব খোজা হৈছিল, সেই উপলব্ধি বহন কৰিলে এখন নিষ্প্ৰাণ কাগজে আৰু কাগজখন বহন কৰিলে একো একোখন শূন্য চকীয়ে। এই চিত্ৰকল্পৰ মাজেদি সংযোগহীনতা আৰু শূন্যতাৰ কাৰুণ্য অতি মৰ্মস্পৰ্শভাৱে প্ৰকাশ কৰা হৈছে নাটকখনত।

নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যৰ সামৰণিও অতি চমকপ্ৰদ। জীৱন সম্পৰ্কে নতুন আইডিয়া দৰ্শকক দিয়াৰ উদ্দেশ্যেৰে নিজৰ নৈমিত্তিকতাৰ পথা আঁতৰি আহি চিন্তাৰ আতাস—১

যি প্ৰস্তাৱনা সূচিত কৰা হৈছিল, সেই প্ৰস্তাৱনা নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যই শূন্য প্ৰেক্ষাগৃহতেই হৃদয়ৰ সকলো উত্তাপেৰে প্ৰাণ উজাড়ি কৈ যাবলৈ ধৰিলে। তাৰৰ তীব্ৰতাত, সত্য উদ্‌ঘাটনৰ মাদকতাত কথাবোৰ কৈ কৈ ক'ৰ সোৱাৰাকৈ তেওঁ লাহে লাহে চিৰিৰ ওপৰলৈ উঠি যাবলৈ ধৰিলে। ওপৰৰ ছাটৰ কাঠ দুৰ্বল, পচা। ই মানুহ উঠিলেই থহি পৰিব পাৰে। ছাটত উঠিলে বিপদ অৱশ্যম্ভাৱী। এই কথা মঞ্চত থকা নন্দিনী, দুৰ্গে আৰু বমেশইতে জানে। কিন্তু নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যই স্ব-উদ্ভাৱিত জীৱনৰ নতুন সত্য প্ৰকাশ কৰাৰ মাদকতাত চিৰিয়েদি ওপৰলৈ উঠি গৈয়েই থাকিল। মানুহজন ছাটত উঠিলগৈ। ক্ৰমশঃ নেদেখা হ'ল। মাথোন শুনা গ'ল তেওঁৰ কণ্ঠস্বৰ "হে বিশ্বজন, এই সূৰ্য্যৰ পোহৰত প্ৰতিভাত হোৱা, এই আকাশৰ ৰঙেৰে ৰঞ্জিত হোৱা হে মহা-বিশ্বজন, হে বিশ্বব্ৰহ্মাণ্ড, হে-হে-হে-হা !!!!' ইয়াৰ লগে লগে এটা বিকট চিঞৰ। নাটকৰ একেবাৰে শেষৰ মঞ্চনিৰ্দেশনাত কোৱা হ'ল যে, নিবাৰণৰ এটা বিকট চিঞৰ মঞ্চৰ ওপৰৰ শূন্যত বিলীন হৈ গ'ল। ছাট ভাগি নিবাৰণ তলত পৰি মৃত্যু হোৱাও দেখুৱা হোৱা নাই আৰু নিবাৰণৰ মৃত্যু হ'ল বুলিও কোৱা নাই। মাথোন কোৱা হৈছে যে, নিবাৰণৰ এটি বিকট চিঞৰ শূন্যত মিলি গ'ল ; ঠিক যিদৰে বেজবৰুৱাৰ ডালিমীৰ হাঁহিটো পৰ্বতত ৰজনজনাই বিলীন হৈ গ'ল। মাথোন পাৰ্থক্য হ'ল ইমানেই যে, বেজবৰুৱাৰ পদাপানীৰ মতে ডালিমী হোৱালী নহয় "সুখৰ সমাজিক" আৰু নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য যেন নৈৰাশ্যৰ যন্ত্ৰণাৰে জৰ্জৰিত এক অসহনীয় দুখৰ সমাজিক। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যৰ বিকট চিঞৰটো শূন্যত বিলীন হৈ যোৱাৰ লগে লগে ঘনীভূত হৈ উঠে এক ঘনঘোৰ কাৰুণ্য আৰু অজানিতে নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য ৰূপান্তৰিত হয় এক Poetic character অৰ্থাৎ কাব্যিক চৰিত্ৰলৈ। এই কাব্যিকতা এবচাৰ্ড নাটকৰ উপকৰণ।

নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যৰ ঘৰ আৰু মঞ্চৰ অস্বাভাৱিক বাতাবৰণ, মানুহজনৰ অসংগতিপূৰ্ণ ভাব, চিন্তা আৰু কাৰ্য্যই নাট্যাভিনয়ৰ দিনা শূন্য প্ৰেক্ষাগৃহত সোমোৱা নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যৰ আচহুৱা ভূমিকাই দুৰ্বোধ্য পৰিস্থিতি এটাৰ সৃষ্টি কৰিছে আৰু দুৰ্বোধ্যতাৰ মাজেদি জীৱনৰ অসহায়তাজনিত কাৰুণ্য ঘনীভূত হৈ উঠিছে। এবচাৰ্ড নাটকত জীৱনৰ অসহায়তা আৰু কাৰুণ্য ঠিক এক ৰহস্যাবৃত ভাৱনাৰ মাজেদি দেখুৱা হয়। ইয়েই চৰম ৰূপত এবচাৰ্ড নাটকৰ নৈৰাশ্য। কিন্তু এবচাৰ্ড নাটকৰ নৈৰাশ্যই কৰ্মবিমুখ আৰু বাস্তৱবিমুখী হ'বলৈ নিশিকায়। বৰং নৈৰাশ্য

যেতিয়া আত্মকেন্দ্ৰিক পৰিবেশত মানুহক মুখা-মুখি হ'বলৈ প্ৰস্তুত হ'ব বাবে মানুহক শিকাইছে দিয়ে। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য যাৰ্থক নাটকৰ নাট্যাভিনয়ৰ প্ৰতিশ্ৰুতিত বিফল হৈছে মানুহৰ অসহযোগিতা আৰু অনুপস্থিতিৰ বাবে। অথচ তেওঁ নিৰাশ হোৱা নাই। সেইবাবে তেওঁ ত্ৰয়োদশতম নাটকৰ নাট্যাভিনয় কৰিবলৈ প্ৰস্তুত হ'ল। ত্ৰয়োদশ নাটকৰ অভিনয়ৰ দিনাও প্ৰেক্ষাগৃহ যেতিয়া শূন্য দেখিলে, তেতিয়া সেই শূন্যতাৰ সন্মুখতে তেওঁ নিজৰ কৰ্ত্তব্য সম্পন্ন কৰাৰ বাবে কোনো বিকল্প উপায় নেদেখিলে। প্ৰতিটো নিৰাশাজনক ঘটনাৰপৰা শিক্ষা আহৰণ কৰি মনক দৃঢ়ৰ পৰা দৃঢ়তৰ কৰি তোলা উচিত। এবচাৰ্ড নাটকৰ ইয়েই শিক্ষা। যিটো নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য নাটকৰো শিক্ষা।

জীৱন আৰু জগত কোনো বিশেষ নিয়মেৰে অথবা কোনো ধৰণৰ শৃংখলাৰে পৰিচালিত হয় বুলি এবচাৰ্ড নাট্যকাৰ সকলে নাভাবে। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য নাটকেও পোষণ কৰিছে এই একেই দৃষ্টিভঙ্গী। ভাগ্য, অদৃষ্ট অথবা কোনো ধৰণৰ চৰম অলৌকিক শক্তিয়ে জীৱন আৰু জগতক নিয়ন্ত্ৰণ কৰাৰ কথা এবচাৰ্ড নাটকত মানি নোলোৱাৰ নিচিনাকৈয়ে নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যৰ বিফলতাৰ মূলতো কোনো ধৰণৰ অদৃষ্ট অথবা ঐশ্বৰিক শক্তিৰ কৰ্তৃত্ব স্বীকাৰ কৰা হোৱা নাই। জীৱনত সমস্যা আছেই ; ই অনিবাৰ্য। সমস্যা আছে কাৰণে সংঘাতো আছে। এই সংঘোবোৰ ঘটে স্বাভাৱিক ভাৱে। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যৰ যৰৰ দ্বিতীয় দুৱাৰ মুখত যিখোৰ বৰ্ত্ত দ'ম কৰি থোৱা হৈছিল, সেইখিনি বস্তু আনতো থব পাৰিলেহেঁতেন। কিন্তু দুৱাৰ মুখত হে থোৱা হৈছে। কিয় থৈছে আৰু কোনে থৈছে এই প্ৰশ্নৰ উত্তৰ নাই। এবচাৰ্ড নাটকত সমস্যা থাকে ; কিন্তু সমাধানৰ কোনো সূত্ৰ নাথাকে। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য নাটকত সমস্যাৰ জটিলতা আছে ; কিন্তু ইয়াৰ সমাধানৰ কোনো উপায় নাই। সমস্যা সমাধানৰ বাবে কোনো ধৰণৰ যুক্তি তৰ্কৰো অৱতাৰণা কৰা হোৱা নাই। ইয়ো এবচাৰ্ড নাটকৰে বিশেষত্ব।

অৰুণ শৰ্মাৰ নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য নাটক পশ্চিমৰ এবচাৰ্ড নাটকৰ বহু উপকৰণেৰে ঋণী। আনহে নালাগে, নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য নাটকৰ মূল আঁকাটো গ্ৰহণ কৰা হৈছে ইউজিন আয়নেস্কৰ 'দি চেয়াৰ্চ (The chairs) নাটকৰ পৰা। মাথোন ইয়াৰ তেজ মঙহখিনি বেলেগ ; তদুপৰি নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যই মনত পেলায় চাৰ্লি চেপলিনৰ "লাইম লাইটৰ" (lime light)-ৰ বেহেলাবাদক কলভেৰ। মুঠতে

পশ্চিমৰ এবচাৰ্ড নাটকৰ বিশেষত্বখিনিৰ সৰহভাগেই নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যত আছে। নাই মাথোন সংলাপ গাঁথনিৰ সাদৃশ্য। পশ্চিমৰ এবচাৰ্ড নাটকৰ সংলাপত কোনো সংলগ্নতা নাথাকে। সংলাপ বহুসময়ত অপ্ৰাসঙ্গিক। কেতিয়াবা প্ৰশ্ন আৰু উত্তৰবো সঙ্গতি নাথাকে। এবচাৰ্ড নাটক হিচাপে নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য ইয়াতে ব্যতিক্ৰম। ইয়াৰ সংলাপত অসংলগ্নতা নাই বুলিবই পাৰি। প্ৰায়বোৰ সংলাপেই প্ৰাসঙ্গিক। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যৰ সংলাপৰ ক'ত কিছু অসংলগ্নতা থকা যেন লাগে, সিয়ো আচলতে অসংলগ্নতা নহয়। এইবোৰ কাব্যিকতাহে। চিত্ৰকল্পৰে জীৱনৰ অপ্ৰকাশিত সত্যক যেতিয়া প্ৰকাশ কৰিবলৈ যত্ন কৰা হয়, তেতিয়া কাব্যিকতা তাৰ মাধ্যম নহলে নহয়। সি যি কি নহওক পশ্চিমৰ এবচাৰ্ড নাটকৰ সংলাপৰ অসংলগ্নতাৰ বিশেষত্ব নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য নাটকত নাই। দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধই পূৰ্বৰ ধ্যান-ধাৰণাক ভাঙি চুৰমাৰ কৰাৰ পাছত পশ্চিমত যি এক জটিল মানসিকতা গঢ়ি উঠিছিল, সেই মানসিকতাৰ দৰ্শক বা পাঠকে অসংলগ্ন সংলাপৰ ৰস আৰু তত্ত্ব সহজে আয়ত্ব কৰিব পাৰে; কিন্তু পূবৰ দেশ অসমৰ মানসিকতাৰ বাবে আচহুৱা সংলাপ অৰুচিকৰ হোৱাৰ সম্ভাৱনাই বেচি। সেইবাবেই হয়তো নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যত কিছু উদাৰতা অৱলম্বন কৰা হ'ল। তথাপি ক'বই লাগিব যে, সংলাপৰ অসংলগ্নতা নাথাকিলেও চিত্ৰকল্পযুক্ত কাব্যিকতা আছে। সিয়েই নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য নাটকক এবচাৰ্ড নাটকৰ ওচৰ চপাই নিলে। নাটকখনত কি ক'ত নাই সেইটো আচল কথা নহয়; ইয়াৰ সামগ্ৰিক আবেদনটোৱে এবচাৰ্ড নাটকৰ ধাৰণা আৰু ৰস দিব পাৰিছেনে নাই, সেইটোহে আচল কথা। মুঠতে সামগ্ৰিক আবেদন আৰু শিল্পগুণৰ প্ৰতি দৃষ্টি ৰাখি এইবাৰ কথা ক'ব পাৰি যে, এবচাৰ্ড নাটকৰ বহুখিনি বৈশিষ্ট্য আৰু নাট্যশিল্পৰ ঐশ্বৰ্য্যৰ সুষম সংযোগত নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য নাটকে নিজকে এবচাৰ্ড নাটক হিচাপে বহু পৰিমাণে দাবী কৰিব পাৰে।

অভিজ্ঞান শকুন্তলমৰ নাট্যশিল্প

শিল্পীয়ে জড়পদাৰ্থ নিৰ্মিত মূৰ্তিত বং আৰু তুলিকাৰে প্ৰাণ প্ৰতিষ্ঠা কৰাধৰণে অতি প্ৰাচীন এটি কাহিনীত অপূৰ্ব শিল্পনৈপুণ্যৰ যোগ দানি মহাকবি কালিদাসে অভিজ্ঞান শকুন্তলম্ নাটক সৃষ্টি কৰিলে এক বিৰল নাটকৰূপে। দুষ্মন্ত শকুন্তলাৰ কাহিনী নতুন নহয়; পুৰণি। তথাপি মহাকবিৰ নিপুণ তুলিকাত দুষ্মন্ত শকুন্তলাৰ কাহিনী পৰিপূৰ্ণ আৰু চিৰনতুন হৈ পৰিল। দুষ্মন্ত ৰজাৰ কথা শুক্লযজুৰ্বেদৰ শতপথ ব্ৰাহ্মণ (১৩, ৫, ৪) আৰু ঋক্‌বেদৰ ঐতৰেয় ব্ৰাহ্মণ (৮, ২৩, ২১) গ্ৰন্থতো উল্লেখ আছে। আনকি শতপথ ব্ৰাহ্মণত শকুন্তলাক এগৰাকী অপেশ্বৰী বুলিও কোৱা হৈছে। দুষ্মন্ত শকুন্তলাৰ এই প্ৰাচীন কংকালটোত তেজ মঙহ সংযোগ কৰি এটা কাহিনী ৰূপ দিলে মহাভাৰতে। মহাভাৰতৰ এই তেজমঙহৰ শৰীৰটোতে মহাকবি কালিদাসে ৰস আৰু সৌন্দৰ্য্য ঢালি সৰ্বাঙ্গসুন্দৰ ৰূপ দিলে।

অভিজ্ঞান শকুন্তলম নাটক আৰম্ভ হৈছে শান্তি আৰু মৈত্ৰীৰ স্থল তপোবনত আৰু সমাপ্তিও ঘটিছে ঋষিৰ আশ্ৰমতে। ঠিক সেইদৰে নাট্যকাহিনী আৰম্ভ হৈছে—হিংসা কাৰ্য্যৰ অনুধাৱনত আৰু সমাপ্তি ঘটিছে প্ৰেমৰ মধুৰমিলনত। নাটকখনৰ আৰম্ভণি আৰু সামৰণিৰ বৈশিষ্ট্যই যেন ধাৰণা দিব খোজে যে, অভিজ্ঞান শকুন্তলম্ নাটকত যেন শান্তিপূৰ্ণ তপোবনৰ অবিমিশ্ৰ প্ৰেমৰ ওচৰত, হিংসাৰ আৰু মহত্বৰ ওচৰত ক্ষুদ্ৰত্বৰ আত্মসমৰ্পণ দেখুওৱা হৈছে।

নাট্যসাহিত্যত অনেক দ্বন্দ্বৰ মাজেদি চৰিত্ৰৰ গুণগত বিকাশ দেখুওৱা হয় আৰু অভিজ্ঞান শকুন্তলমত ইয়াকে কৰিবলৈ যাওঁতে অভিনৱ আৰু কাব্যোপম কল্পনাৰ সহায় লোৱা হৈছে আৰু এইবাবেই অভিজ্ঞান শকুন্তলম্ ৰম্যকাব্য হৈ উঠিল। অভিজ্ঞান শকুন্তলমত অনেক দ্বন্দ্বৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে আৰু প্ৰতিটো দ্বন্দ্বৰ পূৰ্বাভাস স্বৰূপে উদ্ভাৱন আৰু গ্ৰহণ কৰা ব্যঞ্জনাৰ বাবেই অভিজ্ঞান শকুন্তলম্ কাব্যময় ঐশ্বৰ্য্যৰে মহান হৈ উঠিল। অভিজ্ঞান শকুন্তলমত প্ৰায় কুৰিটা ব্যঞ্জনাৰ প্ৰয়োগ হৈছে। সংস্কৃত নাটকত ইমান ব্যঞ্জনাৰ প্ৰয়োগ বিৰল। নাটকখনৰ প্ৰস্তাৱনাতে সূত্ৰধাৰে নান্দী পাঠৰ পিছতে "আজি কালিদাস বিৰচিত অভিজ্ঞান শকুন্তলম্ নাটকৰ অভিনয় হ'ব" বুলি কৈ অলপ সময়ৰ পিছতেই "আজি কি

প্ৰকৰণৰ অভিনয় কৰা হ'ব" বুলি নটীক প্ৰশ্ন কৰে। সূত্ৰধাৰৰ এই বিবৃতিয়েই নাটকখনৰ দ্বন্দ্ব আৰু সমস্যাৰ পূৰ্বাভাস এটা দাঙি ধৰিলে। তদুপৰি নাটকখনক আভাস কৰিকল্পনাৰ সমৃদ্ধিৰে উপচি আছে। যি সময়ত ৰজা দুষ্মন্তই মৃগয়াৰ উদ্দেশ্যেৰে তপোবনত উপস্থিত হৈছেগৈ; সেইখিনি সময়ত তপোবনৰ ঋষিক আশ্ৰমৰপৰা আঁতৰাই পঠোৱা হৈছে—দূৰণিৰ সোমতীৰ্থলৈ। দুষ্মন্ত আৰু শকুন্তলাৰ মিলনৰ বাবে আশ্ৰমত ঋষিৰ অনুপস্থিতি একান্ত বাঞ্ছনীয়। ইফালেদি তপোবনত দুষ্মন্ত প্ৰৱেশ কৰাৰ যি হেতু বা কাৰণ উদ্ভাৱন কৰা হ'ল; সিও অতি প্ৰত্যয়জনক। মৃগয়া ৰজাৰ বিলাসী বৃত্তি। এই বৃত্তিয়েই ৰজাক অৰণ্যত প্ৰৱেশ কৰালে আৰু এটি হৰিণে যেন ৰজাক বাট দেখুৱাই দিলে তপোবনলৈ, ঋষিৰ আশ্ৰমলৈ, আৰু শকুন্তলাৰ ওচৰলৈ। সি যি কি নহওক—আশ্ৰমত ঋষিৰ অনুপস্থিতিত হৰিণৰ অনুধাৱনত দুষ্মন্তৰ আশ্ৰম প্ৰৱেশ; অৰ্থাৎ আশ্ৰমত ঋষিৰ অনুপস্থিতিত দুষ্মন্তৰ উপস্থিতিয়েই নাটকীয় কথাবস্তুৰ পূৰ্বাভাস (Dramatic foreshadowing) আৰু ইয়ে নাট্যকাহিনীৰ সূচনাও।

নাটকীয় দ্বন্দ্বৰ সুতীব্ৰ অৱস্থা আৰু নায়ক-নায়িকাৰ মানসিক দ্বন্দ্বৰ তিৰ্যক প্ৰকাশৰ বাবে অভিজ্ঞান শকুন্তলমৰ চতুৰ্থ অংক যিমান তাৎপৰ্যপূৰ্ণ; সংখ্যাধিক-ব্যঞ্জনাৰ প্ৰয়োগেৰে নাট্যকাহিনীৰ পূৰ্বাভাস প্ৰদানৰ বাবে প্ৰথম অংক সিমান-বৈচিত্ৰপূৰ্ণ। নাটকখনৰ প্ৰায় কুৰিটা ব্যঞ্জনাৰ দহোটা প্ৰয়োগ হৈছে প্ৰথম অংকতেই। হৰিণৰ পিছত অনুধাৱন কৰি ধনুৰ গুণত শৰ জুৰি লওঁতেই আশ্ৰম-বাসী বৈখানসে ৰজাক বাৰণ কৰাত দুষ্মন্তই শৰ সম্বৰণ কৰি ৰাজোচিত আৰু ভদ্ৰোচিত আচৰণ প্ৰদৰ্শন কৰিলে তাতেই বৈখানস মুগ্ধ হ'ল আৰু ৰজাই ৰাজ-চক্ৰবৰ্তী পুত্ৰ লাভ কৰক বুলি বৰ দিলে। বৈখানসৰ এই আশীৰ্বাদতেই আছে নাট্যকাহিনীৰ ভৱিষ্যতৰ ইঙ্গিত। ইয়াৰ পিছত বৈখানসৰ অনুৰোধক্ৰমে ৰজাই তপোবন দৰ্শন কৰিবলৈ উদ্যত হ'ল। তপোবন পৱিত্ৰতা, শান্তি, আৰু মৈত্ৰীৰ স্থান। গতিকে ৰজাই আশ্ৰমৰ দ্বাৰতে ধনুশৰ আৰু অলংকাৰ থহাই থৈ আগবাঢ়িল। আশ্ৰমৰ দ্বাৰ পাৰ হওঁতেই দুষ্মন্তৰ সোঁবাহু লৰিল। পুৰুষৰ সোঁবাহুৰ স্পন্দনে স্ত্ৰীলাভৰ ইঙ্গিত দিয়ে। এয়া দৈৱঘটনা; বিয়ে নায়কৰ অনাগত ভৱিষ্যতৰ এটি ঘটনাৰ পূৰ্বাভাস বহন কৰি আছে। দুষ্মন্ত আৰু শকুন্তলাৰ তেতিয়াও সাক্ষাৎ হোৱা নাই। অথচ দৈৱই যেন তেওঁলোক দুয়োকে ওচৰ চপাই আনিছে। কোনো হেতু নোহোৱাকৈয়ে তেওঁলোক দুয়োৰে

হৃদয়ানুভূতি যেন মিলনৰ পূৰ্বমুহূৰ্তৰ উন্মাদনাত হিল্লোলিত হৈ উঠিছে। শকুন্তলাই হঠাৎ যেন অনুভৱ কৰিলে তেওঁৰ বুকুৰ বাকলিবসন কঠিন হৈ উঠিছে আৰু এক কাঠিন্যৰ বাবে যেন শকুন্তলাই অনুভৱ কৰিলে এক যন্ত্ৰণা। শকুন্তলাৰ সখীদ্বয় প্ৰিয়ম্বদা আৰু অনসূয়াক ক'লে—বুকুৰ বাকলিখন শিথিল কৰি দিবলৈ। এয়া যেন শকুন্তলাৰ উন্মুক্ত যৌৱনৰ উদ্ভ্ৰান্ত ভোগাকাঙ্ক্ষাৰ আভাস। ইয়াৰ পিছত মহাকবি কালিদাসে আৰু এটি ব্যঞ্জনাৰে দুষ্যন্ত-শকুন্তলাৰ মিলনৰ পূৰ্বাভাস দিছে। আশ্ৰমৰ এজোপা আমগছত মেৰাই থকা এজুপি সুন্দৰ তৰুলতাক উদ্দেশ্য কৰি শকুন্তলাই কৈছে যে, নৱযৌৱনসম্পন্না এই লতাডালিৰ বাবে আমগছজোপা সচাঁকৈয়ে অতি উপভোগ্য হৈ পৰিছে। এয়া পৰিপূৰ্ণ যৌৱনকালত পুৰুষ সঙ্গপ্ৰয়াসিনী শকুন্তলাৰ দুষ্যন্তৰ সৈতে হ'বলগীয়া মিলনৰ আগ জাননী। নাটকখনত ইয়ো এক মনোৰম ব্যঞ্জনা। আমগছ-জোপাত মেৰাই থকা বনজ্যোৎস্নাজোপাই যে শকুন্তলাৰ মিলনাকাঙ্ক্ষাক তীব্ৰতৰ কৰি তুলিছে—এই কথা অতি স্পষ্ট কৰি তোলে পিছৰ ব্যঞ্জনা এটাই। আমগছ আৰু বনজোৎস্নাজোপাক নিৰীক্ষণ কৰি তন্ময়বিমুগ্ধা হৈ চাই থকা দেখি অনসূয়াই প্ৰিয়ম্বদাক কৈছিল যে, বনজ্যোৎস্নাই মেৰাই থকা আমগছজোপা শকুন্তলাই কিয় এনেদৰে চাই আছে অনসূয়াই বুজি পোৱা নাছিল। প্ৰিয়ম্বদাই কৈছিল যে, বনজোৎস্নাজোপাৰ যিদৰে গছজোপাৰ সৈতে মিলন হৈছে, সেইদৰে তেওঁলোকৰো যাতে মনোমত বৰ লাভ হয়।

প্ৰথম অংকৰ এইখিনিলৈ অতি কম সময়ৰ ভিতৰতে মহাকবি কালিদাসে দুটা ব্যঞ্জনাৰে নাট্যকাহিনীৰ পূৰ্বাভাস দি আছে; অথচ নায়ক-নায়িকাৰ তেতিয়াও সাক্ষাৎ হোৱা নাই। ইয়াৰ পিছতে নাট্যকাৰে অতি কৌশলেৰে নায়ক-নায়িকাক সাক্ষাৎ কৰাৰ এটি অভিনৱ কৌশল উদ্ভাৱন কৰিলে। শকুন্তলাই সখীদ্বয়ৰ সৈতে আশ্ৰমৰ গছৰ গুৰিত পানী দি থাকোঁতেই এটা ভোমোৰাই আহি শকুন্তলাৰ মুখৰ ওচৰত গুঞ্জন তুলি বাৰম্বাৰ আমনি কৰিলেহি। এই ভোমোৰাৰ অৱতাৰণাত যিদৰে এটি ব্যঞ্জনাৰ্থ লুকাই আছে; সেইদৰে ইয়ে নাট্যকাহিনীতো বিশেষ সহায় কৰিছে। 'ভোমোৰাৰ আমনি বাঢ়ি যোৱাত উপায়ন্তৰহৈ শকুন্তলাই সখীদ্বয়ক উদ্দেশ্য কৰি চিঞৰি ক'লে—"মোক ৰক্ষা কৰা! মোক ৰক্ষা কৰা।" সখীদ্বয়ে তেতিয়া লগে লগে ক'লে—"তোমাক ৰক্ষা কৰিবলৈ আমি কোন? ৰজা দুষ্যন্তক মাতা'। আমাই দেখোঁন এই তপোবন

ৰজাই ৰক্ষা কৰি আছে।" এয়া যেন তেওঁলোকৰ মাজলৈ আৰু শকুন্তলাৰ জীৱন-যৌৱনলৈ দুষ্যন্তৰ প্ৰতিহে পৰোক্ষ আমন্ত্ৰণ। ইয়াৰ পৰে তপোৱনৰ এটি জোপোহাৰ আঁৰৰপৰা শকুন্তলাৰ শৰীৰ উপচিপৰা অপূৰ্ব ৰূপ যৌৱনত তন্ময় বিমুগ্ধহৈ চাই থকা ৰজাই আত্মপ্ৰকাশ কৰাৰ সুযোগ পালে। "ভয় নাই, ভয় নাই" বুলি কৈ ৰজাই জোপোহাৰ আঁৰৰপৰা ওলাই আহি, তেৰেঁই যে ৰজা দুষ্যন্ত তাৰ পৰিচয় দিলে। এয়ে দুষ্যন্ত শকুন্তলাৰ প্ৰথম সাক্ষাৎ আৰু এই প্ৰথম সাক্ষাতেই দুয়োৰে হৃদয় বান্ধোন দৃঢ় হৈ পৰিল। এইখিনি সময়তে শকুন্তলাই অনুস্বৰ সুৰত এটা স্বগতোক্তি কৰিলে—"এই পুৰুষক দেখাৰ লগে লগে মোৰ মনত তপোৱন বিৰোধী ভাৱ এটা উদয় হৈছে কিয় ?" সাংসাৰিক জীৱনৰ কোলাহলৰপৰা নিলগত থকা তপোৱন বাসিনী শকুন্তলা আৰু দুষ্যন্তৰ মিলনৰ ই পূৰ্বাভাস।

অভিজ্ঞান-শকুন্তলমৰ কাহিনী পৰিকল্পনাত অপূৰ্ব কলাকৌশলৰ সংযোজন বিৰল দৃষ্টান্ত। ৰজা দুষ্যন্তই আত্মপ্ৰকাশ কৰাৰ পিছত অনসূয়াৰ মুখেদি ৰজাৰ আগত শকুন্তলাৰ জন্ম বৃত্তান্ত প্ৰকাশ কৰা হ'ল। শকুন্তলাৰ জন্ম বৃত্তান্তৰ কথা মহাভাৰতত শকুন্তলাই নিজেহে কৈছিল। নাটকখনত অনসূয়াৰ মুখেদি কোৱাৰ এটা বিশেষ কাৰণ আছে। শকুন্তলাৰ জন্মবৃত্তান্ত কওঁতেই প্ৰিয়ম্বদাই দুষ্যন্তক এইবাৰ কথাও ক'লে যে, শকুন্তলা আশ্ৰমৰ ধৰ্মকাৰ্য্যত ব্ৰতী হলেও উপযুক্ত বৰ পালে কুলপতি কণ্বই শকুন্তলাক সম্প্ৰদান কৰিব। প্ৰিয়ম্বদাৰ এই উক্তিয়ে দুষ্যন্তৰ মনৰ সকলো সংশয় নাইকিয়া কৰিলে আৰু তেওঁ মনৰ ভিতৰতে ক'লে—"হে হৃদয়! আশা পোষণ কৰ! সংশয় নিবাকৰণ হৈছে। যাক অগ্নি বুলি আশংকা কৰা হৈছিল, সি অগ্নি নহয়; স্পৰ্শযোগ্য বস্তুহে।" ৰজা দুষ্যন্তৰ এই ধাৰণাৰ পিছতে নাট্যকাহিনীক আৰু অলপ আগবঢ়াই নিয়াৰ কৌশল অৱলম্বন কৰিলে নাট্যকাৰে। শকুন্তলাই গছৰ গুৰিত পানী দি থাকোঁতেই ৰজা দুষ্যন্ত প্ৰেমৰ উন্মাদনাত আপোন বিভৰ হৈ ক্লান্ত শকুন্তলাক ঋণৰ পৰা মুক্ত কৰিবৰ বাবে নিজৰ হাতৰ আঙঠি খুলি অনসূয়া আৰু প্ৰিয়ম্বদাৰ হাতত তুলি দিছিল। তেওঁলোকে কিন্তু ৰজাক এই আঙঠি ঘূৰাই দি ৰজাৰ কথাতেই শকুন্তলাক ঋণৰ পৰা মুক্তি দিয়াৰ কথা ঘোষণা কৰিলে। অভিজ্ঞান শকুন্তলম্ নাটকৰ এই আঙঠি কালিদাসৰ অপূৰ্ব সৃষ্টি। প্ৰথম প্ৰেমৰ উন্মাদনাত দুষ্যন্তই আগবঢ়োৱা আঙঠিৰ প্ৰত্যাখানে নাট্যকাহিনীৰ ভৱিষ্যতৰ ইঙ্গিত বহন কৰিছে। যি যি কি মহত্ত্ব

দুষ্মন্ত শকুন্তলার প্রেম আৰু প্রেমৰ বাদ্যোন্ত তপোবনৰ বিৰোধী। এই প্রেমৰ সূত্রপাতত্তেই যে তপোবনৰ শান্তিভঙ্গৰ সূত্রপাত—তাৰ এটা প্রতীকী আভাস দিয়া হ'ল—হঠাৎ এটা বনহাতীয়ে আশ্রমৰ শান্তিভঙ্গ কৰাৰ ইঙ্গিতটোৱে। আশ্রমৰ শান্তিৰক্ষাৰ প্রতিশ্রুতিৰে ৰজা দুষ্মন্ত আহিবলৈ ললে; তেওঁৰ মন কিন্তু তপোবনৰ পৰা ওলাই নাহিল। তপোবনবাসিনী শকুন্তলাৰ ৰূপত মুগ্ধ হৈ ৰজাই যাথোন ভাবিবলৈ ধৰিলে এয়া শকুন্তলাৰ শৰীৰৰ সৌন্দৰ্য্য নে শকুন্তলাহে সৌন্দৰ্য্যৰ শৰীৰীৰূপ। ৰজা দুষ্মন্ত আগবাঢ়িল; কিন্তু তেওঁৰ চঞ্চল চিত্ত বতাহে কোবোৱা পতাকাৰদৰে পিছলৈ ধাবিত হবলৈ ধৰিলে। ইয়ানতে প্রথম অংকৰ সমাপ্তি ঘটিল।

অভিজ্ঞান শকুন্তলমৰ প্রথম অংকৰ উজ্জ্বল নাটকীয় বৈশিষ্ট্য আছে। প্রথম অংকতে দহোটা ব্যঞ্জনাৰে নাট্যকাহিনীৰ পূৰ্বাভাস দিয়া হৈছে অতি সফলতাৰে। কালিদাসৰ নাট্যকাহিনীৰ পৰিকল্পনা সৃজনশীলতাৰে বৈচিত্রপূর্ণ আৰু কল্পনাৰ সুদূৰ প্রসাৰিতাৰে সুৰ্ঞ্জিত। প্রথম অংকত নায়ক-নায়িকাৰ প্রেমৰ উন্মাদনাৰে আৰম্ভ কৰাৰ পিছত দ্বিতীয় অংকৰ পৰাই নানান অনুকূল-প্রতিকূল অৱস্থাৰ মাজেদি নায়ক নায়িকাৰ মানসিক দ্বন্দ্বজৰ্জৰিত বৈশিষ্ট্য প্রকাশ কৰা হৈছে। দ্বিতীয় অংকত শকুন্তলাৰ প্রতি ৰজাৰ প্রেমোন্মাদনাৰ আতিশয্য প্রদর্শন কৰা হৈছে অতি প্রত্যয়জনকভাৱে। দ্বিতীয় অংকতেই শকুন্তলাৰ সান্নিধ্যলাভৰ প্রতি থকা ৰজাৰ দুৰ্বাৰ আকাঙ্ক্ষা পূৰণৰ এটি অনুকূল সুযোগ সৃষ্টি কৰা হ'ল। আশ্রমৰ দুজন ঋষিতনয় আহি ৰজাক জনালেহি যে, ৰাক্ষসসকলে আশ্রমৰ যজ্ঞসম্পাদনত যথেষ্ট বাধাৰ সৃষ্টি কৰিছে আৰু কণ্বমুনিৰ অনুপস্থিতিৰ সময়খিনিত ৰজাই আশ্রমৰ বিঘিনি দূৰ কৰিবৰ বাবে তেওঁলোকে অনুৰোধ জনালে। শকুন্তলাৰ সান্নিধ্য প্রাপ্তিৰ আকাঙ্ক্ষা প্রয়াসী ৰজাৰ বাবে এয়া এক সুবৰ্ণ সুযোগ। কিন্তু নাটকখনত য'তেই এটা অনুকূল পৰিস্থিতিৰ সৃষ্টি হৈছে, তাতেই এটা প্রতিকূল পৰিস্থিতিৰো অৱতাৰণা হৈছে। ঋষিতনয়ৰ অনুৰোধক সুযোগ হিচাপে লৈ শকুন্তলাৰ সান্নিধ্য লাভৰ যি স্বপ্নত দুষ্মন্ত বিভোৰ হৈ পৰিছিল; সেইখিনি সময়তে ৰাজমাতৃৰপৰা এটা আদেশ লৈ দূত কৰভক আহি ৰজাৰ স্বপ্ন খুঁৰলী-কুঁৰলী কৰি পেলালে। কৰভকে আহি ৰজাক জনালেহি যে, সেইদিনাৰ পৰা চতুৰ্থ দিনা ৰাজমাতৃয়ে 'পুত্র পিণ্ড' ব্রত উপবাস পালন কৰিব আৰু এই কাৰণেই ৰজাক ঘূৰি আহিবলৈ কৈছে। ঋষিপুত্রদ্বয়ে ৰাক্ষসৰ পৰা আশ্রম ৰক্ষা কৰিবৰ বাবে ৰজাক

অনুৰোধ জনাই যি এটা অনুকূল পৰিস্থিতিৰ সৃষ্টি কৰিছিল, তাৰ বিপৰীতে ধাৰ্ম-ধাতুৰ আদৰ্শে এটা প্ৰতিকূল পৰিস্থিতিৰ অৱতাৰণা কৰিলে। ইয়াৰ দ্বাৰা নাটকীয় কাহিনী আৰু চৰিত্ৰৰ মানসিক দ্বন্দ্বৰ তীব্ৰতা বৃদ্ধি হ'ল।

অভিজ্ঞান শকুন্তলম্‌ৰ দ্বিতীয় অংকত ৰজা দুষ্যন্তৰ অসহনীয় প্ৰেমানুভূতিৰ নিৰ্য্যাস দেখুওৱা হ'ল। তৃতীয় অংকত সেইদৰে দেখুওৱা হ'ল শকুন্তলাৰ দুৰ্বাৰ প্ৰেম-বিহ্বলতা। অপূৰ্ণ প্ৰেমৰ যন্ত্ৰণাত শকুন্তলা প্ৰায় সংজ্ঞাহীনা হৈ শয্যাত শায়িতা আৰু সখীদ্বয়ে পদুমপাতেৰে বা দি থকাৰ সময়তেই তেওঁ ব্যক্ত কৰে ৰজাৰ প্ৰতি থকা প্ৰেমৰ কথা। দুষ্যন্তৰ প্ৰতি থকা সুগভীৰ প্ৰেমৰ যন্ত্ৰণাত ভুগি থকাৰ কথাখিনি দুষ্যন্তক অতি কৌশলেৰে অৱগত কৰাইছে নাট্যকাৰে। কাৰণ ইয়াৰ আগতেই দুষ্যন্তই আশ্ৰমৰ এটি জোপোহাৰ আঁৰত আত্মগোপন কৰি আছিল। শকুন্তলাৰ প্ৰেমৰ বাৰ্ত্তা ৰজাক জনাবৰ বাবে সখীদ্বয়ৰ উপদেশত লেখা পদুম পাতৰ চিঠিখন শকুন্তলাই পঢ়ি শুনালে—"নিষ্ঠুৰ! তোমাৰ হৃদয় কেনে নাজানোঁ। মই কিন্তু তোমাৰ বিৰহত নিৰন্তৰ সন্তপ্ত।" শকুন্তলাৰ মুখত এই কথা শুনাৰ পিছত দুষ্যন্তই আপোন পাহৰা হৈ আত্মপ্ৰকাশ কৰি ক'লে—"তুমি সন্তপ্তা; মই কিন্তু দগ্ধ।" এইখিনিতেই নাট্যকাৰে নায়ক-নায়িকাৰ মিলনৰ চৰম অৱস্থালৈ লৈ যাব খুজিও আঁতৰাই আনিছে নাটকীয় কৌশলেৰে। কণ্বমুনিৰ অনুপস্থিতিত দুষ্যন্তই আশ্ৰম ৰক্ষাৰ ভাৱলৈ আশ্ৰমত প্ৰৱেশ কৰি শকুন্তলা আৰু তেওঁৰ সখীদ্বয়ৰ আগত যেতিয়া আত্মপ্ৰকাশ কৰিছে, তেতিয়া শকুন্তলাৰ সখীদ্বয়ে শকুন্তলাক ৰজাৰ ওচৰত অকলে এৰি আঁতৰি গ'ল। এই সুযোগতে প্ৰেমবিহ্বল ৰজা দুষ্যন্তই শকুন্তলাক আলিঙ্গন কৰি চুম্বন কৰিবলৈ লওঁতেই নেপথ্য বাণী শুনা হ'ল—"চক্ৰবাক বধূ। তুমি তোমাৰ সহচৰক বিদায় দিয়া। কাৰণ ৰাতি সমাগত।" এই নেপথবাণীয়ে যেন এটি ব্যঞ্জনাৰ্থ কৰি ক'লে—দুষ্যন্ত শকুন্তলাৰ প্ৰেমৰ মধুৰতাৰ সন্মুখত অন্ধকাৰ উপস্থিত। কিন্তু এই অন্ধকাৰ দীৰ্ঘকালীন নহয়। কাৰণ পুৱাৰ লগে লগে চক্ৰবাক পক্ষীৰ পুনৰ মিলন সম্ভৱ হৈ পৰে। এই ব্যঞ্জনাই নাটকখনৰ পৰিণতিৰো এক ইঙ্গিত বহন কৰি আছে। প্ৰেম আৰু মিলনৰ অনুকূল পৰিস্থিতিতে নাট্যকাৰে আন এটা প্ৰতিকূল পৰিস্থিতিৰ সৃষ্টি কৰি চৰিত্ৰৰ মানসিক দ্বন্দ্ব আৰু অপূৰ্ণতাৰ যন্ত্ৰণাত জৰ্জৰিত কৰিবৰ বাবে গৌতমীক উপস্থিত কৰোৱায়। নাটকীয় চৰিত্ৰৰ দ্বন্দ্ব সৃষ্টিৰ বাবে প্ৰতিকূল বাতাবৰণ সৃষ্টিত কালিদাস সিদ্ধহস্ত নাট্যকাৰ। দুষ্যন্ত

শকুন্তলাৰ মিলনৰ আবেগমধুৰ মুহূৰ্তত নাট্যকাৰে কেৱল গৌতমীৰ উপস্থিতিকে প্ৰতিবন্ধনৰ সৃষ্টি কৰি ক্ষান্ত থকা নাই। ইয়াৰ উপৰিও এটি আকাশবাণীৰ যোগেদি ঘোষণা কৰা হ'ল যে, সন্ধ্যাকালীন যজ্ঞ আৰম্ভ হৈছে; কিন্তু দুৰ্দান্ত ৰাক্ষসসকলে যজ্ঞ বিনষ্ট কৰিবলৈ উদ্যত হৈছে। এই আকাশবাণী শুনাৰ লগে লগে শকুন্তলাৰ আকস্মিক বিচ্ছেদত বিমোৰ নজাই কৰ্তব্যবোধৰ তাড়নাত ৰাক্ষস দমনৰ বাবে যজ্ঞস্থলীৰফালে অগ্ৰসৰ হ'ল।

তৃতীয় অংকৰ এই মিলনমধুৰ অৱস্থাত আকস্মিক বিচ্ছেদ নাট্যকাহিনীৰ বাবে তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ। ই যেন দুষ্মন্ত শকুন্তলাৰ বিচ্ছেদৰো আগজাননী। নাট্যকাহিনীৰ গ্ৰন্থন আৰু কলাকৌশলৰ ফালৰপৰাও তৃতীয় অংক তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ। প্ৰথম অংকত নায়ক-নায়িকাৰ প্ৰণয়ৰ যি অৰুণোদয় হৈছিল; তৃতীয় অংকত এই প্ৰণয়ে মধ্যাহ্নৰ উজ্জ্বলতা আৰু উত্তাপেৰে পূৰ্ণতা লাভ কৰিছে। আনহাতে তৃতীয় অংকত শকুন্তলাই প্ৰেমবিহ্বল৷ হৈ অজ্ঞান হৈ পৰোতেই পৰৱৰ্ত্তী অংকত প্ৰকাশ পোৱা দুৰ্বাসাৰ অভিশাপৰ অনুকূল অৱস্থা এটাৰো সৃষ্টি কৰি থোৱা হৈছে। তদুপৰি দুষ্মন্ত শকুন্তলাৰ প্ৰেম-প্ৰণয়ৰ যি পূৰ্ণতা দেখুওৱা হ'ল; সেই পূৰ্ণতাতে পৰৱৰ্ত্তী অংশৰ বিচ্ছেদ-বেদনাৰ অংকুৰটোও নিহিত হৈ আছে এই তৃতীয় অংকতে।

তৃতীয় অংকত নায়ক-নায়িকাৰ মিলন মাধুৰ্য্যৰ যি প্ৰাচুৰ্য্য; সেই প্ৰাচুৰ্য্যৰ ওপৰত আঘাত হনা হৈছে চতুৰ্থ অংকত। চতুৰ্থ অংকৰ আৰম্ভণিতে শকুন্তলাৰ ওপৰত দুৰ্বাসাৰ দুৰ্বাৰ অভিশাপ জাপি দিয়া হ'ল। যাৰফলত নায়ক-নায়িকাৰ মিলনৰ পথত দুৰ্ভেদ্য প্ৰাচীৰ এখনৰ জন্ম হ'ল। কিন্তু সখীপ্ৰাণগতা প্ৰিয়ম্বদাৰ আকুল আহ্বান আৰু অনুনয়-বিনয়ত দুৰ্বাসাই শাপমোচনৰ এটি উপায় দিলে, যদি কিবা অভিজ্ঞান দেখুৱাব পাৰে; তেনেহলে বিস্মৃতিৰ গ্ৰহৰপৰা শকুন্তলা মুক্ত হ'ব। সি যি কি নহওক মহাকবিৰ মৌলিক উদ্ভাৱন অভিশাপেই নাট্যকাহিনীৰ জটিলতা আৰু নায়ক-নায়িকাৰ মানসিক দ্বন্দ্বৰ তীব্ৰতা বৃদ্ধিত আটাইতকৈ শক্তিশালী প্ৰতিবন্ধন। কিন্তু সিয়ে হলেও দুৰ্বাসাৰ অভিশাপতকৈ কালিদাসৰ সুদূৰপ্ৰসাৰী সৃজনশীল কল্পনাৰ উজ্জ্বলতম নিদৰ্শন শকুন্তলাৰ সখীদ্বয়ে দুৰ্বাসাৰ অভিশাপৰ কথা শকুন্তলাক নজনোৱাটো। সন্দেহ নাই যে, সখীপ্ৰাণগতা অনসূয়া প্ৰিয়ম্বদাই শকুন্তলাৰ মঙ্গল কামনা কৰিয়েই দুৰ্বাসাৰ ভয়াবহ অভিশাপৰ কথা জনোৱা নাছিল। কিন্তু এয়া হিতেই বিপৰীত হোৱাৰ দৃষ্টান্ত। কাৰণ শকুন্তলাক দুৰ্বাসাৰ অভিশাপৰ কথা অৱগত কৰা হলে, গন্ধৰ্ববিবাহৰ অভিজ্ঞান স্বৰূপ

আজুটিটোৰ প্ৰতি শকুন্তলা সচেতন হৈ উঠিছে। নাটকীয় বিচাৰৰ কালৰূপকা ই এক উৎকৃষ্ট নাট্য সেৰ।

চতুৰ্থ অংকত নাট্যকাহিনী গ্ৰহনত কালিদাসৰ আৰু এটা নাট্যকৌশলৰ দৃষ্টান্ত আছে। যি আশ্ৰমপৰা কণ্ব মুনিক নাট্যকাৰে আঁতৰাই থৈছিল। দুৰ্বাসাৰ অভিশাপলৈকে তেওঁক আশ্ৰমলৈ ঘূৰাই অনা নাই। এইখিনি সময়লৈকে আৰু নায়ক-নায়িকাই প্ৰেম-প্ৰণয়ত ইমানদূৰ আগবাঢ়ি যোৱা পৰ্য্যন্ত কণ্ব মুনিৰ অনুপস্থিতিয়ে নাট্যকলাৰ দুটা বৈশিষ্ট্য ৰক্ষা কৰিছে। প্ৰথম বৈশিষ্ট্য—কণ্বমুনিৰ অনুপস্থিতিতহে দুষ্মন্ত-শকুন্তলাৰ মিলন সম্ভৱ হৈ উঠিল ; দ্বিতীয় বৈশিষ্ট্য হ'ল—নাটোৎকণ্ঠাৰ সৃষ্টি। কাৰণ মুনিৰ অনুপস্থিতিত শকুন্তলাৰ প্ৰেম আৰু গন্ধৰ্ববিবাহ অৰ্থাৎ তপোবনবিৰোধী কাৰ্য্যত সংসাৰবিৰাগী মুনিৰ ক্ৰোধ আৰু তাৰ পৰিণতিত শকুন্তলাৰ সাম্ভাব্য বিপদৰ আশংকা—এই উৎকণ্ঠা সৃষ্টিতে কণ্ব মুনিৰ অনুপস্থিতিৰ এক নাটকীয় মূল্য আছে।

অভিজ্ঞান শকুন্তলমৰ আগৰ তিনিটা অংকৰ দৰেই চতুৰ্থ অংকতো কালিদাসে কলাসুলভ দক্ষতাৰে নানান প্ৰশ্ন, সংশয় আৰু উৎকণ্ঠাৰ সৃষ্টি কৰিছে আৰু একো একোটা বিৰুদ্ধ ভাব আৰু কাৰ্য্যৰ অৱতাৰণা কৰি চমক খুৱাই তুলিছে। দুৰ্বাসাৰ অভিশাপৰ পিছতেই সোম তীৰ্থৰ পৰা কণ্বমুনি ঘূৰি আহি আশ্ৰমত উপস্থিত হ'লহি। কিন্তু শকুন্তলাৰ কাৰ্য্যৰ বাবে তিনিও সখীয়ে যি সংশয় আৰু ভয়ত ভুগিছিল ; সেই ভয় আৰু সংশয়ৰ পীড়া উপশম হ'ল কণ্বমুনিৰ কাৰ্য্যৰ দ্বাৰা। কি উপায়েৰে শকুন্তলাৰ গন্ধৰ্ব বিবাহৰ কথা মুনিক অৱগত কৰাব বুলি ভাবি থাকোঁতেই দৈৱবাণীৰ যোগেদি সকলো কথা কণ্বমুনিৰ অৱগত হ'ল আৰু সানন্দেৰে শকুন্তলাক স্বামীগৃহলৈ পঠাবৰ কাৰণে উদ্যত হ'ল।

অভিজ্ঞান শকুন্তলমত ব্যঞ্জনাৰ চমকপ্ৰদ সঘন প্ৰয়োগে নাটকখনক বিৰল সফলতা দান কৰিলে। তপোবন ত্যাগৰ এক সকৰুণ দৃশ্যৰ অৱতাৰণা কৰি কালিদাসে তপোবনৰপৰা শকুন্তলাক স্বামীগৃহলৈ পঠালে। দীৰ্ঘ পথ অতিক্ৰম কৰি যাওতে বাটত শকুন্তলাই হঠাৎ দেখিলে—চক্ৰবাক চৰাই এজনীয়ে তাইৰ সহচৰক নেদেখি কাতৰ হৈ আৰ্ত্তনাদ কৰিছে। এয়া যেন শকুন্তলাৰ আসন্ন বিচ্ছেদৰ সংকেত আৰু অবাঞ্ছিত বিৰহ যন্ত্ৰণাৰ আগজাননী। ইয়াৰ উপৰিও অনসূয়া আৰু প্ৰিয়ম্বদাই পূৰ্বতে সৃষ্টি কৰা নাট্যস্নেহে আকৌ এবাৰ উৎকট ৰূপত প্ৰকাশ পালে। বিদায় পৰত শকুন্তলাৰ সৈতে আলিঙ্গন কৰোঁতে ক'লে—তেওঁক

চিনি পাওঁতে ৰজাৰ যদি কেনেবাকৈ পলম হয়; তেতিয়া ৰজাৰ সেই আঙঠিটো যেন দেখুৱায়। ইয়াৰ পিছত তেওঁলোকে আশ্ৰমলৈ প্ৰত্যাগমন কৰে আৰু ইয়াতেই চতুৰ্থ অংকৰ সমাপ্তি ঘটে। অনসূয়া প্ৰিয়ম্বদাৰ সংশয় আৰু কণ্বমুনিৰ কাৰ্য্যক দ্বাৰাই সংশয় ভঞ্জন আৰু শকুন্তলাৰ তপোবন ত্যাগৰ বেদনাবিধৌত মৰ্মন্তুদ অৱস্থা আৰু আসন্নকালে-শকুন্তলাৰ মিলন আকাঙ্ক্ষাৰ উৎকণ্ঠাই চতুৰ্থ অংক ভাৰঘন কৰি তুলিছে।

‘অভিজ্ঞান শকুন্তলম’ৰ সংঘাতে চূড়ান্ত অৱস্থা পাইছেগৈ পঞ্চম অংকত। পঞ্চম অংকত প্ৰথমতে এটি ব্যঞ্জনাৰে পৰৱৰ্ত্তী ঘটনাৰ পূৰ্বাভাস দাঙি ধৰা হৈছে। ৰজাৰ অন্তঃপুৰৰ ৰঙ্গশালাৰ পৰা হংসপদিকাৰ কণ্ঠনিস্সৃত এটি গীতৰ সুৰ ভাহি আহি পৰিলহি ৰজাৰ কাণত। গীতৰ সুৰে কঢ়িয়াই আনিলে—‘অভিনয় মধুলোভী মধুকৰ। আজি কমল সহবাসত সুখী হৈ তুমি কেনেকৈ চতুৰ মঞ্জৰীক প্ৰণয়চুম্বন কৰি বিস্মৃত হ’লা?” ৰজা দুষ্যন্তই শকুন্তলাক পাহৰি যোৱাৰ ইঙ্গিত বহন কৰি আছে হংসপদিকাৰ এই গীতটিয়ে। ইতিমধ্যে শাৰ্ঙ্গৰৱ প্ৰভৃতি ঋষি আৰু গৌতমীৰ লৈতে শকুন্তলা গৈ ৰাজচ’ৰা পালেগৈ। ৰাজপুৰীত প্ৰৱেশ কৰাৰ লগে লগে শকুন্তলাৰ সোঁচকু লৰিল। ইয়ো এক ব্যঞ্জনা। পুৰুষৰ সোঁঅঙ্গৰ স্পন্দন শুভ লক্ষণ। গতিকে প্ৰথম অংকত দুষ্যন্তৰ সোঁবাহু স্পন্দন হোৱাৰ ফলত স্ত্ৰীৰত্ন লাভ হৈছিল। পঞ্চম অংকত শকুন্তলাৰ সোঁচকু লৰিল। স্ত্ৰীৰ সোঁঅঙ্গ স্পন্দন অশুভ লক্ষণ। গতিকে শকুন্তলাৰ সোঁচকু স্পন্দনে যেন ইঙ্গিত কৰিলে—শকুন্তলাৰ আসন্ন বিপদৰ আৰু বিচ্ছেদ বেদনাৰ।

দুষ্যন্তই পূৰ্বৰ স্মৃতি হেৰুৱাই শকুন্তলাক গন্ধৰ্ব বিবাহ কৰাৰ কথা সম্পূৰ্ণ অস্বীকাৰ কৰিলে। শকুন্তলা আগবাঢ়ি আহিল ৰজাই দিয়া আঙঠি প্ৰদৰ্শন কৰি ৰজাক জব্দ কৰিবলৈ। শকুন্তলাৰ সেই কাৰ্য্যত ৰজাই সন্তোষ প্ৰকাশ কৰি সম্মতি জনালে। শকুন্তলাই আঙুলিলৈ চাই দেখিলে—আঙুলিত আঙঠি নাই। গৌতমীৰ ধাৰণা খুব সম্ভৱ শচীতীৰ্থৰ জলত তৰ্পণ কৰোঁতেই নিশ্চয় আঙঠিটো পানীত পৰিল। শকুন্তলা বিমোৰত পৰিল। লাজ, অপমান, ক্ষোভ আৰু ঘৃণাত অতীষ্ঠ হৈ কান্দি কান্দি বসুন্ধৰাৰ বুকুত আশ্ৰয় বিচাৰিলে। হঠাৎ অপূৰ্ব এক জ্যোতিৰ্ময়ী ৰমণীয়ে শকুন্তলাক চোঁ মাৰি লৈ গ’ল আৰু পঞ্চম অংকৰ কাহিনীও ইমানতে শেষ হ’ল।

পঞ্চম অংকত নাট্যকাহিনীৰ ৰবই. শীৰ্ষবিন্দুত উঠে আৰু ইয়াতেই শকুন্তলাৰ

বিৰহ যন্ত্ৰণাই তীব্ৰতৰ ৰূপ ধাৰণ কৰে। পঞ্চম অংকতে শকুন্তলা চৰিত্ৰৰ এটা বিবৰ্তন লক্ষ্য কৰা যায়। প্ৰথম চাৰিটা অংকৰ কমজ্যোৎস্নাসদৃশ কোমলাকান্তা শকুন্তলা পঞ্চম অংকত লাজ, ঘৃণা আৰু প্ৰচণ্ড ক্ৰোধত ৰণচণ্ডী ৰূপিনী হ'ল। আনপিনে প্ৰথম তিনিটা অংকত শকুন্তলাৰ উক্তিৰ ৰূপ যৌৱনত মুগ্ধ হৈ প্ৰেমোন্মাদ হৈ পৰা দুষ্যন্ত পঞ্চম অংকত ধীৰ-স্থিৰ, শান্ত আৰু নীতিপৰায়ণ হৈ পৰিল। ইয়াতে এটাৰ কথা মন কৰিবলগীয়া যে, মহাকবি কালিদাসে নায়কৰ চৰিত্ৰ হিচাপে দুষ্যন্তৰ চৰিত্ৰত অকণো কালিমা সনা নাই বৰং মহত্বহে আৰোপ কৰিছে। মহাভাৰতত আছে—ৰাজকৰ্য্যত অত্যন্ত ব্যস্ত হোৱাৰ বাবেই দুষ্যন্তই শকুন্তলাক পাহৰি যায় আৰু পিছত শকুন্তলাই নিজে গৈ ৰজাৰ ওচৰ ওলোৱাত ৰজাই চিনি পায় যদিও লোক-অপবাদৰ ভয়ত শকুন্তলাক গ্ৰহণ কৰিবলৈ অমান্তি হয়। গতিকে মহাভাৰতৰ দুষ্যন্ত ভীৰু আৰু কাপুৰুষ। কালিদাসে মহাভাৰতৰ লোক অপবাদৰ ভয়ৰ ঠাইত দুৰ্বাসাৰ অভিশাপৰ সৃষ্টি কৰিলে। ইয়াৰ ফলত দুষ্যন্তৰ চৰিত্ৰত কোনো কালিমা নালাগিল। কাৰণ শকুন্তলা বিস্মৃত হোৱাৰ বাবে দুষ্যন্ত দায়ী নহয়; দুৰ্বাসাৰ অভিশাপহে দায়ী। তদুপৰি দুৰ্বাসাৰ অভিশাপৰ পৰা যেতিয়া মুক্ত হ'ল, তেতিয়া দুষ্যন্তৰ হৃদয় অনুতাপৰ জুইৰে পোৰা এডোখৰ সোণ হৈ জিলিকি উঠিল। এইবাবেই অভিজ্ঞান-শকুন্তলম নায়িকা প্ৰধান নাটক হলেও নায়িকাৰ হৃদয়বেদনাৰ সমানে নায়কৰ হৃদয়বেদনায়ো পাঠকৰ মন গভীৰভাৱে চুই যায়।

'অভিজ্ঞান শকুন্তলম'ৰ ষষ্ঠ অংকত নাট্যকাহিনীয়ে ক্ৰমশঃ অৱৰোহণ কৰে। যদিও শকুন্তলাক চিনি নেপালে অথচ দুষ্যন্তই এক গভীৰ অপৰাধবোধৰ পীড়া অনুভৱ কৰিবলৈ ধৰিলে। বিস্মৃতিৰ মাজতো যেন কিবা এটা ছাঁয়াময়া ছবিয়ে তেওঁক আমনি কৰিবলৈ ধৰিলে। দুষ্যন্তৰ এনে মানসিক অস্থিৰতাৰ সময়তে নাট্যকাৰে অতি কৌশলেৰে শকুন্তলাৰ চিত্ৰ এখনৰ কথা অৱতাৰণা কৰিলে। সোশৰীৰে শকুন্তলাক দেখিও দুষ্যন্তই চিনি পোৱা নাছিল; অথচ শকুন্তলাৰ ছবি দেখিয়ে তেওঁৰ মনত যেন পূৰ্ব স্মৃতিয়ে ধুঁৱলী কুঁৱলী ৰূপত লুকা ভাকু খেলিলে। প্ৰথম প্ৰণয়ৰ সময়ৰ ভ্ৰমৰ ভীতি-বিহ্বলা শকুন্তলা আৰু শকুন্তলাৰ লৈতে হোৱা মধুৰ প্ৰণয়ে যেন তেওঁৰ স্মৃতিপটত ছায়ামূৰ্ত্তি ৰূপত ভাহি উঠিবলৈ ধৰিলে।

ষষ্ঠ অংকতে এটা পাৰ্শ্ব কাহিনীৰ যোগেদি নাট্যকাহিনীৰ অৱৰোহণৰ কৌশল গ্ৰহণ কৰা হ'ল। এজন ধীৱৰে ধৰা মাছৰ পেটত শকুন্তলাৰ হাতৰ আঙুঠি লাভ,

ধীবৰৰ হাতত ৰজাৰ নামাঙ্কিত আঙুঠি পোৱাত ধীবৰক দোষী সাব্যস্ত কৰি শাস্তি-দান আৰু আঙুঠিটো ৰজাৰ হস্তগত হোৱাৰ পাৰ্শ্ব কাহিনীটোৱে নাট্যকাহিনীক সামৰণিৰ কাষে আগবঢ়াই দিয়ে। আঙুঠিটো ঘূৰি অহাৰ বাবেই ৰজাৰ স্মৃতি যেন লাহে লাহে প্ৰখৰ হৈ আহে। যি ৰজাই এসময়ত প্ৰেমানুভূতিত উন্মাদ হৈছিল; সেই ৰজাই এতিয়া প্ৰেমানুভূতিৰ মাধুৰ্য্যতকৈ বিচ্ছেদৰ যন্ত্ৰণাৰ প্ৰতি অধিক সচেতন আৰু সহানুভূতিশীল হ'বলৈ ধৰিলে। হঠাৎ মন্ত্ৰীয়ে ৰজাক জনালেহি যে ধনমিত্ৰ নামে এজন বহুপত্নীযুক্ত কিন্তু অপুত্ৰক বণিকৰ মৃত্যু হৈছে আৰু মৃত্যুৰ সময়ত তেওঁৰ এগৰাকী পত্নী সন্তানসম্ভৱা। বিৰহযন্ত্ৰণাক্লিষ্ট ৰজাই লগে লগে মন্তব্য কৰিলে গৰ্ভস্থ শিশু পৈত্ৰিক সম্পত্তিৰ অধিকাৰী হ'ব। তদুপৰি ৰজাই ঘোষণা কৰিলে—তেওঁৰ ৰাজ্যৰ কোনোৱা নাৰীয়ে যদি প্ৰিয়জনক হেৰুৱাইছে আৰু সেই নাৰী যদি নিষ্কলুষ হয়, তেনেহলে তেনে নাৰীৰ প্ৰতি ৰজাই সহানুভূতি প্ৰদৰ্শন কৰিব। সন্দেহ নাই যে, ৰজাৰ বিৰহ বেদনাৰ গভীৰতা প্ৰকাশ কৰিবৰ বাবে এইখিনি-কথাৰ অৱতাৰণা কৰা হ'ল।

নাট্যকাহিনীৰ প্ৰয়োজনত ষষ্ঠ অংকত সানুমতীৰ ভূমিকাৰো এক বিশেষ তাৎপৰ্য্য আছে। দুষ্যন্তই প্ৰত্যাখ্যান কৰাৰ পাছত শকুন্তলাৰ মনৰ বিশেষ প্ৰতিক্ৰিয়া নাটকখনত দেখুওৱা হোৱা নাই। আনহাতে দুষ্যন্ত মানসিক অস্থিৰতা আৰু শকুন্তলাৰ প্ৰতি পুনৰ জাগ্ৰত হোৱা প্ৰেমৰ সম্ভেদ শকুন্তলাক দিয়া হ'ল সানুমতীৰ দ্বাৰা। সানুমতীৰ এই বাৰ্তাই শকুন্তলাৰ মনত দুষ্যন্তৰ প্ৰতি থকা ঘৃণা আৰু ক্ষোভৰ বহুখিনি উপশম ঘটায় আৰু ইয়ে নায়ক-নায়িকাৰ মিলনৰ, পথ কিছু পৰিমাণে প্ৰশস্ত কৰে। ইয়াৰ পিছতে সংযোজন কৰা পাৰ্শ্ব-ঘটনাটোৰ নায়ক-নায়িকাৰ মিলন আৰু নাট্যকাহিনীৰ সামৰণিৰ সূত্ৰ উদ্ভাৱন কৰে। ইন্দ্ৰৰ সাৰথি মাতলিয়ে ৰজাক অনুৰোধ কৰিলেহি—মৰ্ত্তৰ দানৱসকলে স্বৰ্গৰাজ্য লুণ্ঠন কৰি দেৱতাসকলৰ শান্তি ভঙ্গ কৰিছে আৰু ৰজাই দানৱক দমন কৰি দেৱগণক ৰক্ষা কৰিব লাগে। মাতলিয়ে বহন কৰি অনা দেৱগণৰ আহ্বান দুষ্যন্তৰ প্ৰতি যে দৈৱৰো আহ্বান। এই আহ্বান যেন তেওঁৰ প্ৰেমিকাৰ ওচৰলৈ দীৰ্ঘদিনীয়া বিৰহৰ অন্তত মিলনৰ বাবে আহ্বান; ৰজাই মাতলিক আশ্বাস দি স্বৰ্গযাত্ৰাৰ বাবে উদ্যত হ'ল আৰু ইয়াতেই ষষ্ঠ অংকৰ সমাপ্তি ঘটিল। আচলতে ষষ্ঠ অংকৰ ঘটনাংশই নাট্যকাহিনীক সামৰণীমুখী কৰিলে।

'অভিজ্ঞান শকুন্তলম'ৰ প্ৰথম তিনিটা অংক বিৰহে আৰি ধৰাৰ মাধুৰ্য্যৰে সিক্ত, সেইদৰে সপ্তম অংক মিলনৰ প্ৰশান্তিৰে পৰিপূৰ্ণ। স্বৰ্গৰপৰা প্ৰত্যাবৰ্তন কৰোঁতে বাটত মাৰীচৰ আশ্ৰমত সোমাই ৰজাই ঋষিক সশ্ৰদ্ধ প্ৰণিপাত জনোৱাৰ বিনম্ৰ ইচ্ছা কৰিলে। ৰজা দুষ্যন্তৰ এই বিনম্ৰ ইচ্ছা দুষ্যন্ত চৰিত্ৰৰ গুণগত বৈশিষ্ট্য আৰু নাট্যকাহিনীৰ সুষম সমাপ্তিৰ বাবে এই ইচ্ছা নাট্যকাৰৰ এক সৃষ্টিশীল উদ্ভাৱন। অভিজ্ঞান শকুন্তলমৰ সামৰণিৰ অংকৰ আৰু এটা বিশেষত্ব আছে। প্ৰথম অংকত দুষ্যন্তই কণ্ব মুনিৰ আশ্ৰমত প্ৰৱেশ কৰাৰ লগে লগে দক্ষিণ বাহু স্পন্দনৰ দ্বাৰা স্ত্ৰী লাভৰ ইঙ্গিত দিয়া হৈছিল। সপ্তম অংকতো মাৰীচ ঋষিৰ আশ্ৰমত প্ৰৱেশ কৰাৰ লগে লগে দুষ্যন্তৰ পুনৰ দক্ষিণ বাহুৰ স্পন্দন হয়। ই শকুন্তলাৰ সৈতে দুষ্যন্তৰ পুনৰ মিলনৰ ইঙ্গিত বহন কৰি আছে।

সপ্তম অংকত এটি নেপথ্য বাণীয়েও কাহিনীৰ অগ্ৰগতিত সহায় কৰা দেখা যায়। নেপথ্য বাণীত ঘোষিত হ'ল—"এনে চপলতা নকৰিবা।" ৰজা দুষ্যন্ত চমকি উঠিল। ই কি? ঋষিৰ আশ্ৰমত চপলতা? এইদৰে ভাবি কিছুদূৰ গৈয়ে দেখিলে এটি সুন্দৰ শিশুৱে স্তনপানত এটি সিংহ পোৱালীক ধৰি টানি আজুৰি আছে। শিশুটিক দেখি ৰজাৰ অন্তৰাত্মাত এটি যেন শিহৰণ উঠিল আৰু এই শিহৰণৰ প্ৰতিটো স্পন্দনত অনুভূত হ'বলৈ ধৰিলে সেই শিশু যেন তেওঁৰেই সন্তান। আৰু এটি ঘটনাই নাট্যকাহিনীৰ সামৰণিৰ বাবে সহায় কৰিলে। ৰজাই শিশুটিৰ হাতত দেখিলে ৰাজচক্ৰবৰ্ত্তী লক্ষণৰ এটি চিহ্ন। প্ৰথম অংকত আশ্ৰমবাসী বৈখানসৰ ৰজাক দিয়া ৰাজচক্ৰবৰ্ত্তী পুত্ৰ লাভৰ বৰ সফল হোৱাৰ ই যেন লক্ষণ। প্ৰথম অংকত বিবোৰ ব্যঞ্জনাই ভবিষ্যতৰ সম্ভাৱনাৰ ইঙ্গিত বহন কৰি আছিল, সেই আটাইবোৰেই সপ্তম অংকত বাস্তৱৰূপত ধৰা দিবলৈ ল'লে।

মাৰীচৰ আশ্ৰমৰ তাপসীসকলৰ ভূমিকাও তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ। সৰ্বদমনৰ সৈতে ৰজাৰ সাদৃশ্য দেখি তাপসীসকলে আশ্চৰ্য্য প্ৰকাশ কৰোঁতে নাট্যকাৰে দুষ্যন্তৰ মুখেদি প্ৰশ্ন কৰোৱাইছে—এই শিশুটি প্ৰকৃততে কাৰ? তাপসীৰ মুখেদি প্ৰকাশ কৰা হ'ল শিশুটিৰ মাতৃ অপ্সৰাদুহিতা। কিন্তু পিতৃ পৰিচয়দানৰ যৌক্তিকা তেওঁলোক নিমাত। কাৰণ তাপসীসকলৰ বাবে সৰ্বদমনৰ পিতৃধৰ্মপত্নী ত্যাগী এজন নৰাধম। আশ্ৰমৰ তাপসীসকলৰ তিৰস্কাৰসূচক ভাৱ প্ৰকাশে দুষ্যন্তক মন অপৰাধবোধ আৰু আত্মনিন্দাৰ ভাবে আচ্ছন্ন কৰি তুলিলে। এই অপৰাধ বোধ নায়ক-নায়িকাৰ মিলনৰ অনুকূল বাপতেই উদ্ভাৱন কৰা হৈছে।

'অভিজ্ঞান শকুন্তলম'ৰ নায়ক-নায়িকাৰ মিলনত নাট্যকাৰে আৰু এটা অভিনৱ কল্পনাৰ সংযোগ কৰিছে নাটকৰ একেবাৰে শেষত। সৰ্বদমনৰ জাতকৰ্মৰ সময়ত মহৰ্ষি মাৰীচে 'অপৰাজিতা' নামৰ এটি ৰক্ষাকবচ শিশুটিৰ হাতত পিন্ধাই দিছিল। এই ৰক্ষাকবচ যদি কেতিয়াবা তেওঁৰ গাৰ পৰা খহি পৰে, তেতিয়া তেওঁ নিজে আৰু তেওঁৰ পিতৃ-মাতৃৰ বাহিৰে আন কোনেও স্পৰ্শ কৰিব নোৱাৰিব। যদি আনে স্পৰ্শ কৰে, তেতিয়া তৎমুহূৰ্তেই এই ৰক্ষাকবচে সৰ্পৰ ৰূপ ধৰি দংশন কৰিব। কিন্তু সিংহৰ লগত খেলি থাকোতে হঠাৎ এই কবচটো সৰ্বদমনৰ হাতৰ পৰা খহি পৰে আৰু দুষ্মন্তই কবচটো দুটলি লোৱাৰ লগে লগে কোনো বিপদ নোহোৱা দেখি তাপস কুমাৰসকল আচৰিত হ'ল। ৰক্ষাকবচে যেতিয়া সৰ্প হৈ দুষ্মন্তক দংশন নকৰিলে, তেতিয়া প্ৰমাণিত হ'ল যে, দুষ্মন্তই সেই শিশুটিৰ পিতৃ। ইতিমধ্যে শকুন্তলাই আহি দেখে যে, তেওঁৰ সন্তানক এজন পুৰুষে কোলাত তুলি লৈ আছে। দৰ্শনৰ লগে লগে দুষ্মন্ত-শকুন্তলা দুয়ো সচকিত হৈ উঠিল। ইতিমধ্যে শকুন্তলাই হেৰুওৱা আঙুঠি দুষ্মন্তই যেহেতু ঘূৰাই পালে ; গতিকে দুৰ্বাসাৰ অভিশাপৰ পৰা তেওঁলোক মুক্ত হ'ল। এইবাৰ শকুন্তলাক দেখাৰ লগে লগে দুষ্মন্তৰ স্মৃতিপটত স্পষ্ট হৈ পৰিল— অতীতৰ প্ৰেম-প্ৰণয় আৰু গন্ধৰ্ব বিবাহৰ কথা। দীৰ্ঘদিনৰ বিৰহৰ জুয়ে পোৰা হিয়াৰ প্ৰেমে মহত্তৰ ৰূপত আত্মপ্ৰকাশ কৰিলে। নায়ক-নায়িকাৰ মিলন হ'ল। নায়ক-নায়িকাৰ চৰিত্ৰৰ চৰম বিকাশ, নাট্যকাহিনীৰ এক সুখময় পৰিণতি আৰু কৰুণ মধুৰ ৰসোপলব্ধিত অভিজ্ঞান-শকুন্তলমৰ সামৰণি পৰে।

সংস্কৃত অলংকাৰ শাস্ত্ৰৰ মতে অভিজ্ঞান-শকুন্তলমত নাটকৰ পঞ্চসন্ধি বিচাৰ কৰিলে দেখা যায়, প্ৰথম অংকত মুখ সন্ধি, দ্বিতীয় অংকত প্ৰতিমুখ সন্ধি, তৃতীয় অংকৰ পৰা চতুৰ্থ অংকৰ দুৰ্বাসাৰ অভিশাপলৈকে গৰ্ভ সন্ধি। চতুৰ্থ অংকৰ দুৰ্বাসাৰ অভিশাপৰ পিছৰপৰা ষষ্ঠ অংকলৈকে অবমৰ্ষ সন্ধি আৰু সপ্তম অংকৰ নায়ক-নায়িকাৰ মিলনৰ কথাখিনি নিৰ্বহন সন্ধিৰ অন্তৰ্ভুক্ত। এই পঞ্চসন্ধিৰ মাজেদি নাট্য কাহিনীৰ এটা বিবৰ্তন ঘটোৱা হ'ল আৰু নানান অনুকূল প্ৰতিকূল পৰিস্থিতিৰ মাজেদি চৰিত্ৰৰ বৈচিত্ৰ্যৰ প্ৰকাশ কৰা হ'ল, আৰু দেহজ প্ৰেমক সংঘাতৰ জুইত পুৰি উত্তৰণ ঘটোৱা হ'ল আত্মিক প্ৰেমলৈ। প্ৰথম অংকৰ পৰা তৃতীয় অংকলৈ প্ৰণয়ৰ মাধুৰ্য্য, চতুৰ্থ অংকত মিলনৰ পূৰ্ণতাৰ বাবে প্ৰচেষ্টা, পঞ্চমত বিচ্ছেদ আৰু বিচ্ছেদ যন্ত্ৰণাৰ তীব্ৰতা, ষষ্ঠত পুনৰ মিলনৰ

যাতে অনুকূল অৱস্থাৰ সৃষ্টি আৰু সত্তৰ সংকেত পুনৰ মিলনেৰে অভিজ্ঞান শকুন্তলমৰ ৰসোত্তীৰ্ণ যৱনিকা পেলোৱা হ'ল। মহাকবি কালিদাসে অভিজ্ঞান শকুন্তলমত অনৈক্যৰ মাজত ঐক্য, প্ৰতিকূলৰ আৰু অনুকূলৰ সমাহাৰ আৰু বৈপৰীত্যৰ সমন্বয় সাধন কৰি এক বিৰল প্ৰতিভাৰ পৰিচয় দিলে। একালে পবিত্ৰ হোমাগ্নিৰ ধোঁৱা আনকালে উচ্ছলিত কামনাৰ উত্তাল জোৱাৰ, একালে বাসনা নিবৃত্তিৰ সাধনা আনকালে ভোগ প্ৰবৃত্তিৰ লালসা, একালে নিষিক্ত শান্তিৰ নিৰ্য্যাস আনকালে অসহনীয় সন্তাপৰ নিঃশ্বাস, একালে কোমলতা আনকালে কাঠিন্য, একালে মৰ্ত্তৰ মানুহৰ জীৱন প্ৰেৰণা আনকালে নিমূৰ্ত্ত দৈৱৰ বিড়ম্বনা, একালে প্ৰেমৰ কোমলতা আনকালে অভিশাপৰ নিষ্ঠুৰতা—এই সকলো বৈপৰীত্যৰ মাজত ঐক্যৰ আৰু কৰুণ মধুৰৰ মাজত আদিৰসৰ ৰসোত্তীৰ্ণ প্ৰকাশ ঘটিল অভিজ্ঞান শকুন্তলমত।

মেঘদূত সমীক্ষা

মহাকবি কালিদাসৰ মেঘদূত কাব্যৰ বিচাৰ কৰিবলৈ গ'লে গীতিকাব্যৰ বিষয়েও কিছু কথা আলচ কৰাৰ প্ৰয়োজন হৈ পৰে। তদুপৰি কালিদাসৰ ৰচনাত প্ৰকৃতি জগতে মূৰ্তৰূপ লাভ কৰে। মেঘদূত কাব্যতো কালিদাসৰ হাতত প্ৰকৃতি জগতে জীৱন্তৰূপ লাভ কৰিছে। গতিকে মেঘদূত কাব্যৰ সমীক্ষাত প্ৰকৃতি সম্পৰ্কেও আলচ কৰিব লাগিব। তদুপৰি কালিদাসৰ ৰচনাৰ উৎকৃষ্টতম সৌন্দৰ্য্যই হৈছে ৰসৰ বিচিত্ৰতা। গতিকে মেঘদূত কাব্য সমীক্ষাত ৰস বিচাৰেও প্ৰধান ঠাই পাব লাগিব। থোৰতে ক'বলৈ গলে গীতিকাব্য হিচাপে মূল্যায়ন, প্ৰকৃতিৰ মূল্যায়ন আৰু ৰস আৰু আদৰ্শ বিচাৰ এই তিনিটাৰ বিচাৰ কৰিলেই মেঘদূত সমীক্ষা সম্পূৰ্ণ হৈ পৰে।

(ক) গীতিকাব্য হিচাপে মূল্যায়ন :

সংস্কৃত সাহিত্যত গীতিকাব্য সমূহৰ স্থান বহু ওপৰত। মহাকবি কালিদাসৰ পূৰ্ব কবি অশ্বঘোষৰ "সৌন্দৰানন্দ"তেই সংস্কৃত গীতিকাব্যৰ প্ৰথম উল্লেখ ঘটে আৰু পৰৱৰ্তী কালত কালিদাসৰ 'মেঘদূত', 'ঋতুসংহাৰ' আৰু জয়দেৱৰ 'গীতগোবিন্দ'ই সংস্কৃত গীতিকাব্যক এক স্বকীয়া মূল্য প্ৰদান কৰে। কালিদাসৰ 'মেঘদূত'ৰ কাব্যিক সৌন্দৰ্য্যই সকলোকে মুগ্ধ কৰাৰ পিছৰ পৰাই সংস্কৃতত গীতিকাব্যৰ চৰ্চাই প্ৰসাৰতা লাভ কৰিবলৈ ধৰে। সংস্কৃত গীতিকাব্যৰ জনপ্ৰিয়তা আৰু প্ৰসাৰতাৰ ফলস্বৰূপে পৰৱৰ্তী কালৰ গীতিকাব্যৰ গতি আৰু প্ৰকৃতিৰো সাল সলনি ঘটে। গতিকে পৰৱৰ্তীকালত বিষয়-বস্তু আৰু ভাব-ধৰৰ পৃথকতাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি গীতিকাব্যক প্ৰেমমূলক আৰু ভক্তিমূলক—এই দুটা ভাগত বিভাগ কৰা হ'ল।

প্ৰেম বা প্ৰণয়মূলক গীতিকাব্যবোৰ সন্দেশ বা দূতকাব্য নামেৰেও প্ৰচলিত হ'বলৈ লয়।

সি, ৰি দেওক—সংস্কৃত গীতিকাব্যবোৰ গীতিময় সুৰমাৰে সুৰভাষিত। মেঘদূত গীতিকাব্য হিচাপে যদি সৰ্বকালৰ বাবে অমৰ হৈ ৰ'ল; তেনেহলে এই গীতিময় মাধুৰ্য্যৰ বাবেই ৰ'ল।

সংস্কৃত গীতিকাব্যবোৰ ইংৰাজী লিৰিক কবিতাৰ সমগোত্রীয়। দুয়ো বিধৰ মূল ভিত্তি অনুভূতি। মাত্র পার্থক্য ইমানেই যে, ইংৰাজী লিৰিক কবিতাবোৰৰ ৰূপ খণ্ডিত আৰু তাৰ বিপৰীতে সংস্কৃত গীতিকাব্যবোৰৰ ৰূপ দীৰ্ঘায়ৰবযুক্ত আৰু বহু পৰিমাণে পৰিপূৰ্ণ।

গীতিকাব্য হিচাপে মেঘদূতত অনুভূতিৰ সূক্ষ্মতা অন্যতম বিশেষত্ব। কৰ্তব্য-কামত অৱহেলা কৰাৰ বাবে যক্ষই শাস্তিস্বৰূপে এবছৰলৈ ৰামগিৰি পৰ্বতত নিৰ্বাসন খাটিব লগা হ'ল। শাস্তি ভুগিব লগা কাৰণটোও হ'ল— প্ৰিয়াৰ প্ৰতি থকা গভীৰ আসক্তিহে। প্ৰিয়াৰ প্ৰেমত আপোন বিভোল হৈ কৰ্তব্যত অৱহেলা কৰাৰ বাবেহে কুবেৰে যক্ষক শাস্তি দিহে। একালে প্ৰেমৰ গভীৰতা, আনকালে বিৰহৰ যন্ত্ৰণা; এনে বিৰহ যন্ত্ৰণাৰ সময়তহে অনুভূতি উথলি উঠে। গতিকে আহাৰ মাহৰ প্ৰথম দিৱসত কলীয়া ডাৱৰ দেখি যক্ষই চেতন অচেতনৰ ভেদজ্ঞানকণো হেৰুৱাই পেলালে। ৰামগিৰিৰ পৰা সুদূৰ অলকাপুৰীলৈ প্ৰিয়াৰ প্ৰতি বাতৰি পঠোৱাৰ ভাৰ দিব খুজিলে ডাৱৰক। প্ৰেম আৰু বিৰহৰ জ্বালা যন্ত্ৰণাত ভুগাৰ্ত যেলিকা এনে হোৱাই স্বাভাৱিক। সেইবাবেই ডাৱৰক ৰামগিৰিৰ পৰা অলকাপুৰীলৈ যোৱাৰ বাটৰ বিৱৰণ দিবলৈ ললে যক্ষই। যি ডাৱৰক বাটৰ বিৱৰণ দিব খুজিছে; সেই ডাৱৰ পানীৰ বাষ্পৰে গঠিত। এইবাৰ কথা ৫নং শ্লোকতে যক্ষই নিজেই কৈছে। অথচ সেই ডাৱৰকে বাটৰ বিৱৰণ দিওঁতে বাটত যাওঁতে ভাগৰ লাগিলে পৰ্বতত জিৰণি লবলৈ আৰু পিয়াহ লাগিলে নিজৰাৰ পৰা পানী এটুপি খাই পুনৰ যাবলৈ খাটনি ধৰিছে। কল্পনাৰ সুদূৰ প্ৰসাৰিতা আৰু অনুভূতিৰ সূক্ষ্মতাৰ বাবেই ডাৱৰে মানবীৰূপ লাভ কৰিব পাৰিছে।

গীতিকাব্য হিচাপে মেঘদূতত কল্পনাৰ সুদূৰ প্ৰসাৰিতাই কাব্যখনক ঐশ্বৰ্য্য-দান কৰিছে। গীতিকাব্যত অনুভূতিৰ তীব্ৰতাই কল্পনাক প্ৰসাৰিত কৰি নিয়ে। সেয়ে মেঘদূত কাব্যত ডাৱৰ কেৱল ডাৱৰ হৈয়ে নাথাকিল। পূৰ্ব মেঘৰ ২৭নং শ্লোকত বিৰহ কাতৰা যক্ষ পত্নীয়ে যেতিয়া নিদ্ৰা বিহীনা হৈ পাটীত পাৰি থাকিব; তেতিয়া খিৰিকীৰ কাষৰ পৰা জুমি চাবলৈ ডাৱৰক যক্ষই খাটনি ধৰিছে। বিৰহ কাতৰ যক্ষৰ অনুভূতি ইমানেই তীব্ৰ হৈ উঠিল যে, তেওঁৰ অনুভূতিয়ে কল্পনাক বহুদূৰ আগুৱাই পঠালে। তাৰেই পৰিণতি স্বৰূপে যক্ষৰ কল্পনাত ডাৱৰ হৈ পৰিল যেন মৰ্তৰ এজন মানুহ। কল্পনাৰ এনে সুদূৰ প্ৰসাৰিতাই

সমগ্ৰ কাব্যখন ছাটি থৈছে। কল্পনাৰ এনে সূক্ষ্মতা আৰু মধুৰে প্ৰপাৱিতা গীতিকাব্যৰ মুখ্য উপজীব্য আৰু মেঘদূতৰ প্ৰাণ সঞ্চাৰো হৈছে এই সূক্ষ্ম কল্পনাতে।

ভাবৰ ঐক্যকেন্দ্ৰিকতা গীতিকাব্যৰ এটি অন্যতম বৈশিষ্ট্য। মেঘদূত কাব্যতো এটি মাথোন ভাব আৰু সেই একেটি ভাবৰ গভীৰ প্ৰকাশেই কাব্যখনৰ পূৰ্ণতা। ভাবৰ পিনৰ পৰা মেঘদূত কাব্যৰ আধাৰ প্ৰেম আৰু এই প্ৰেম ভাবৰ কাব্যিক প্ৰকাশৰ বাবে গ্ৰহণ কৰা হৈছে শৃঙ্গাৰ ৰসক।

সংস্কৃত সাহিত্যত বসন্ত ঋতুক সম্ভোগ শৃঙ্গাৰ আৰু বৰ্ষা ঋতুক বিপ্ৰলম্ভ শৃঙ্গাৰৰ অনুকূলৰূপে দেখুওৱা হৈছে। মেঘদূত কাব্য যিহেতু শৃঙ্গাৰ ৰস প্ৰধান; সেইকে এই কাব্যতো বৰ্ষাৰ ঋতুকহে গ্ৰহণ কৰা হ'ল। পূৰ্বমেঘৰ ৩নং শ্লোকত কবিয়ে কৈছে—মেঘ দেখিলে সুখীজনৰো চিত্ত চঞ্চল হয়। তেনেস্থলত প্ৰিয় জনৰ বিৰহত বিৰহাতুৰজনৰ যে কি অৱস্থা হ'ব পাৰে? পূৰ্বমেঘৰ ২নং শ্লোকত মেঘক "কৌতুকাধানহেতু" অৰ্থাৎ অভিলাস উৎপাদনকাৰী বুলি কৈছে। সঁচাকৈতে বৰ্ষাকালৰ ভাৱত সঞ্জীৱনী থাকে। মেঘৰ পৰা যি বৰষুণ হয়; সেই বৰষুণ পাই শুকান পৃথিৱী. আৰ্দ্ৰ হয়; শুকান মৃতপ্ৰায় গছলতিকাই প্ৰাণ পাই সঞ্জীৱিত হৈ উঠে। ঠিক সেইদৰে বৰ্ষাকালৰ মেঘে স্ত্ৰী পুৰুষৰ চিত্ততো ন স্ফূৰ্তিৰ উন্মাদনা বৃদ্ধি কৰে।

মেঘদূত কাব্যতো বৰ্ষা ঋতুৰ মেঘৰ অৱতাৰণাৰে শৃঙ্গাৰ ৰসৰ মাধুৰ্য্য সৃষ্টি কৰা হৈছে। মুঠতে কাব্যখনৰ মূলভাৱ প্ৰেম বা প্ৰণয় আৰু এই প্ৰেম অথবা প্ৰণয় ভাবকে ৰসৰ মাজেদি প্ৰকাশ কৰিবলৈ যাওঁতেই শৃঙ্গাৰ ৰসক গ্ৰহণ কৰিব লগা হ'ল। সি যি নহওক—একেটি মাথোন প্ৰণয় ভাৱক নানান পৰিস্থিতিৰ মাজেদি আগুৱাই নি মেঘদূত কাব্যক পৰিপূৰ্ণ গীতিকাব্য ৰূপ দিয়া হৈছে।

গীতিকাব্য হিচাপে মেঘদূতৰ আৰু এটা বৈশিষ্ট্যৰ বিষয়ে আলচ কৰিব লাগিব। সেয়া হ'ল কাব্যিক পৰিস্থিতি চিত্ৰণ। আচলতে গীতিকাব্যত কাব্যময় পৰিবেশ কিছুমান সৃষ্টি কৰা হয়; য'ত একোখন চিত্ৰ ফটফটীয়াকৈ জিলিকি উঠে। মেঘদূত কাব্যত অনেক চিত্ৰময় পৰিবেশ সৃষ্টি হৈছে। পূৰ্বমেঘৰ ২৪নং শ্লোকৰ গাঁৱৰ ছবিখন বৰ স্বচ্ছ। আঁহত গছ আৰু বৰগছত পখি কিৰিলি পাৰি থকা শালিকা কাউৰীৰ জাক আৰু উত্তৰ মেঘৰ ২১ আৰু ২২নং শ্লোকৰ অলকাপুৰীৰ যক্ষৰ ঘৰৰ মনোৰম দৃশ্যটি কাব্যিক বৰ্ণনাৰে

সমূহ। এনেদৰে মেঘৰ প্ৰতি আগবঢ়োৱা দীঘল যাত্ৰাপথটো যেন এপাৰি মালা; যিখনি মালাত গাঁথা আছে অনেক ছবি। সেই ছবিবোৰ কল্পনাৰে যোলোৱা একো একোখনি কাব্যিক ছবি। সন্দেহ নাই—এই ছবিবোৰৰ উপকৰণ কিন্তু প্ৰেম আকলুৱা মনৰ আলসুৱা অনুভূতি।

সি যিয়ে নহওক—মেঘদূত কাব্য যিহেতু গীতিকাব্য; গতিকে ইয়াত একেটা ভাবৰ প্ৰাধান্য আৰু সেই প্ৰণয়ভাবৰ পৰিপুষ্টিৰ বাবেই অনুভূতিকো গ্ৰহণ কৰা হৈছে সূক্ষ্ম আৰু তীব্ৰভাবে। মেঘদূত যিহেতু গীতিকাব্য; গতিকে চিত্ৰময় পৰিস্থিতি কিছুমান গাঁথি দিয়া হৈছে। তদুপৰি প্ৰেমানুভূতিৰ দৰে আলসুৱা অনুভূতি প্ৰকাশৰ উপযোগী ছন্দটো হ'ল মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দ। কাৰণ মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰ মাজেদি গীতিমাধুৰ্য্য যিমান নিগৰি ওলায়; আন ছন্দৰে সেয়া সিমান সম্ভৱ নহয়। গতিকে—ভাবৰ ঐক্যকেন্দ্ৰিকতা, অনুভূতিৰ তীব্ৰতা আৰু কাব্যিক চিত্ৰময়-পৰিস্থিতি চিত্ৰণ আদি বৈশিষ্ট্যৰে কালিদাসৰ মেঘদূত কাব্যই যুগে যুগে শ্ৰেষ্ঠ গীতিকাব্যৰ মৰ্যাদা লাভ কৰি আহিছে।

(খ) মেঘদূতত প্ৰকৃতি :

মহাকবি কালিদাসৰ মেঘদূত কাব্যতেই নহয়; তেওঁৰ কাব্য, নাটক সকলোতে প্ৰকৃতি জগত সজীৱ আৰু সক্ৰিয়। অভিজ্ঞান শকুন্তলম নাটকৰ ক্ষেত্ৰত ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰে কৈছিল—"তপোবন আঁতৰাই ৰাখিলে কেৱল নাটকৰ আখ্যান ভাগতেই যে ব্যাঘাত ঘটে এনে নহয়; স্বয়ং শকুন্তলাই অসম্পূৰ্ণ হৈ পৰে।" মেঘদূত কাব্যৰ ক্ষেত্ৰিকাও ক'ব পাৰি—প্ৰকৃতি জগত খনক আঁতৰাই আনিলে মেঘদূত কাব্যৰ প্ৰাণস্পন্দনটোৱেই নিঃশেষ হৈ যাব। বিৰহ তাপক্লিষ্ট যক্ষই ৰামগিৰিৰ পৰা অলকাপুৰীলৈকে দিয়া বাটৰ বৰ্ণনা অতিশয় চিত্ৰধৰ্মী। পূৰ্বমেঘত বৰ্ণিত দীঘল বাটছোৱাত প্ৰকৃতি জগতৰ বৰ্ণনা মনোৰম আৰু চিত্তহাৰী। এইছোৱা বাটত পৰ্বত-পাহাৰ, নৈ-বিল, চৰাই-চিৰিকটি, ফল-ফুল সকলোচিয়ে সজীৱৰূপত চিত্ৰিত হৈছে। আনকি পুৰাণপ্ৰসিদ্ধ কৈলাস, ব্ৰহ্মাবৰ্ত্ত, দেৱগিৰি, কুৰুক্ষেত্ৰ আদি স্থানসমূহে কাব্যিক গুৰুত্ব লাভ কৰিছে। সেইদৰে ভাৰতৰ প্ৰসিদ্ধ নদীসমূহৰ বৰ্ণনাৰো কাব্যখনৰ ভাৱনতক গভীৰ কৰি তোলাত সহায় কৰিছে। ঠিক সেইদৰে উত্তৰমেঘৰ খণ্ডতো পৰ্বত-পাহাৰ, গছ-লতা, চৰাই-চিৰিকটিৰ বৰ্ণনাৰ যোগেদি প্ৰেমানুভূতিৰ তীব্ৰতা প্ৰকাশ কৰা হৈছে।

পূৰ্বমেঘৰ ২২নং শ্লোকত কোৱা হৈছে—বৰ্ষাৰ ভাৰৰ প্ৰীতিয়ে যক্ষৰ বাৰ্দ্ধা কৰিলাই নিওঁতে প্ৰিয়া বিৰহত আকুল নকৰেও শান্তি পাব। মেঘদূতৰ আগমনৰ আগলি বতৰাত চাতক পক্ষীয়ে আনন্দ কৰে, মেঘৰ গৰ্জন শুনাৰ লগে লগে প্ৰেমিকাই প্ৰিয়জনক আলিঙ্গন কৰে। শ্লোকটোৰ শাৰাংশই ইঙ্গিত দিয়ে যে, বৰ্ষাৰ ঘনঘোৰ ভাৱৰে আচলতে বিৰহী প্ৰাণৰ বিৰহৰ জ্বালাৰ উপশম ঘটায়। এইধৰে মেঘদূতৰ প্ৰতিটো শ্লোকত প্ৰকৃতি জগতৰ দিয়েই স্থান নাপাওক—প্ৰতিটোৱেই প্ৰণয় আৰু বিৰহৰ তীব্ৰতা প্ৰকাশ কৰিছে। পূৰ্ব মেঘৰে ৪৩নং শ্লোকত কোৱা হৈছে—বৰ্ষাৰ ভাৱৰ ছাটি বৈ যাওঁতে ভাব নদী খনিয়ে পানীৰ আশাত ব্যাকুল হৈ পৰিব আৰু তেতিয়া ভাৱৰে যেন নদীৰ আশাপূৰ্ণ নকৰাকৈ নাযায়। শ্লোকটোত নদী যিদৰে নদীহৈ থকা নাই; সেইদৰে ভাৱৰো ভাৱৰ হৈ থকা নাই। নদী যেন কোনো এক বিৰহ আকুল প্ৰেমিকা আৰু ভাৱৰ যেন এক প্ৰেমিক। মুঠতে কালিদাসৰ মেঘদূত কাব্যৰ বহিঃ প্ৰকৃতিয়ে মানুহৰ হৃদয় বাহ্যৰ অনুভূতি বহন কৰিছে আৰু মূক প্ৰকৃতিয়ে জীৱজগত মানুহৰ লৈতে সম্বন্ধ স্থাপন কৰিছে।

(গ) মেঘদূত কাব্যৰ ৰস আৰু আদৰ্শ :

মহাকবি কালিদাসৰ মেঘদূত কাব্যৰ প্ৰধান ৰস শৃঙ্গাৰ। যক্ষই কুবেৰৰ ওচৰত অপৰাধ কৰাৰ বাবেই এবছৰৰ বাবে প্ৰিয়াৰ কাষৰ পৰা আঁতৰি ৰামগিৰি পৰ্বতত নিৰ্বাসিত হ'বলগা হ'ল। নিৰ্বাসিত যক্ষৰ মনত প্ৰণয়ভাৱেই স্থায়ী হ'ল। গতিকে প্ৰণয়াকুল যক্ষই আহাৰৰ কলীয়া ভাৱৰ দেখাৰ লগে লগে অনুৰাগ তীব্ৰৰ পৰা তীব্ৰহে উঠিল। অলংকাৰ শাস্ত্ৰ অনুসৰি আহাৰৰ ভাৱৰ অৱলম্বন বিভাৱ। এই অৱলম্বনে যক্ষৰ মনত প্ৰণয়ভাৱ দৃঢ় কৰি তুলিছে। প্ৰণয়ানুভূতিয়েই আদি বা শৃঙ্গাৰ ৰস। গতিকে মেঘদূত কাব্যৰ প্ৰধান ৰস আদি বা শৃঙ্গাৰ। মিলন আকাংখাৰ তীব্ৰতাই যি আদি ৰসৰ সৃষ্টি কৰে তাকে বিপ্ৰলম্ভ শৃঙ্গাৰ বোলা হয়। এইকাৰণে পৰা মেঘদূতে বিপ্ৰলম্ভ শৃঙ্গাৰ ৰসাত্মক কাব্য। প্ৰণয়ী দুজনৰ এজন যেতিয়া আঁতৰি থাকে; তেতিয়া মনত যি দুখভাৱ ওপজে তাকে প্ৰবাস বিপ্ৰলম্ভ শৃঙ্গাৰ বোলে। গতিকে নিৰ্বাসিত যক্ষৰ বিৰহ যন্ত্ৰনাই সৃষ্টি কৰা ৰসটো প্ৰবাস বিপ্ৰলম্ভ শৃঙ্গাৰ।

সি যি নহওক—মহাকবি কালিদাসে অভিজ্ঞান শকুন্তলম নাটকৰ দৰেই

মেঘদূত কাব্যতো শৃঙ্গাৰ ৰসৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে। কালিদাসৰ ৰচনাত শৃঙ্গাৰ ৰসৰ, প্ৰাধান্যৰ এটা বিশেষ তাৎপৰ্য্য আছে। দৰাচলতে মহাকবি গৰাকীৰ প্ৰেম আৰু জীৱন সম্পৰ্কে এটি বিশেষ দৃষ্টিভঙ্গী আছিল আৰু সেইবাবেই তেওঁৰ ৰচনাত প্ৰেমে প্ৰধানভাৱে স্থান পাইছে।

মেঘদূত কাব্যত যক্ষৰ বিৰহ বেদনাৰ মাজেদি মহাকবি কালিদাসে প্ৰেম আৰু জীৱন সম্পৰ্কে এটি সুগভীৰ আদৰ্শ প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ যত্ন কৰিছে। যক্ষ এজন প্ৰেমাসক্ত পুৰুষ। সেয়ে সদ্য বিবাহিতা পত্নীৰ প্ৰতি চৰম আসক্ত হৈ কৰ্ত্তব্যৰ প্ৰতি অৱহেলা কৰিলে আৰু তাৰফলতে কুবেৰে তেওঁক এবছৰৰ বাবে ৰামগিৰি পৰ্বতত নিৰ্বাসন দিলে। প্ৰেম আৰু প্ৰেমাসক্তি একে নহয়। প্ৰেম একনিষ্ঠ আৰু ই বস্তু নিৰ্ভৰ নহয়। প্ৰেম অবিমিশ্ৰ আনন্দ। কিন্তু প্ৰেমাসক্তি বা কামনাই বস্তুক আশ্ৰয় কৰি আনন্দ উপভোগ কৰিব বিচাৰে। গতিকে প্ৰেমে বিমল আনন্দ দিয়ে; কিন্তু কাম বা বাসনাই সাময়িক আনন্দ দিয়ে আৰু আনন্দৰ পিছত বেদনা অসহনীয় কৰি তোলে। মেঘদূতত যক্ষৰ মাজেদি দেখুওৱা হৈছে যে, বস্তু নিৰ্ভৰ বাসনাৰ পৰিণতি দুখ; সুখ নহয়।

মেঘদূত আৰু অভিজ্ঞান শকুন্তলম উভয়তে কালিদাসে দেখুৱাইছে যে, বস্তুনিৰ্ভৰ কামনাৰ জৰিয়তে আনন্দ উপভোগ কৰিবলৈ সহজ। কিন্তু এই আনন্দ যে ক্ষণিক আৰু তাৰ পিছত যে বেদনা অৱশ্যম্ভাৱী এই কথা সত্য। অভিজ্ঞান শকুন্তলমত প্ৰথম দৃষ্টিত উপজা দুষ্মন্ত শকুন্তলাৰ প্ৰেম দেহজ। সেইবাবে ক্ষণিকৰ বাবে তেওঁলোকে আনন্দ উপভোগ কৰিলে। কিন্তু অনুতাপৰ জুইত দগ্ধ হবলগা হ'ল বহু সময়। মেঘদূত কাব্যতো পত্নীৰ প্ৰতি যক্ষৰ আকৰ্ষণ বস্তুনিৰ্ভৰ অৰ্থাৎ দেহজ। গতিকে এবছৰলৈ বিৰহৰ জ্বালা যন্ত্ৰণাত ভুগিব লগা হ'ল।

কিন্তু সিয়ে হলেও কামক পৰিশোধন কৰি প্ৰেমলৈ ৰূপ দিয়াৰ উপায় কালিদাসে দিছে। কামনা পাপ হিচাপেই দেখুওৱা হৈছে আৰু এই পাপৰ প্ৰায়শ্চিত্তৰ বিধানো দিয়া হৈছে। অভিজ্ঞান শকুন্তলম আৰু মেঘদূত উভয়তে কালিদাসে প্ৰণয়ৰ তিনিটা স্তৰ প্ৰদৰ্শন কৰিছে। মিলন, বিৰহ আৰু পুনৰ মিলন—এই তিনিটা স্তৰৰ মাজেদি মহাকবি কালিদাসে প্ৰেম আৰু জীৱন সম্পৰ্কে এটি আদৰ্শ দাঙি ধৰিব খুজিছে। অভিজ্ঞান শকুন্তলম আৰু মেঘদূত উভয়তে নায়ক নায়িকাৰ যি মিলন দেখুওৱা হৈছে—সেই মিলন যৌৱনসুলভ

দেহজ আকর্ষণৰ ফল। প্ৰেম-দৰ্শন সম্পৰ্কত কালিদাসৰ দৃষ্টিভঙ্গী স্পষ্ট। কামনাযুক্ত প্ৰেম বিমল আনন্দৰ উৎস নহয়। সেইবাবে অভিজ্ঞান শকুন্তলম নাটকত দুষ্যন্ত আৰু শকুন্তলা আৰু মেঘদূত কাব্যত যক্ষই মিলনৰ পিছত বেদনাত জুৰিব লগা হ'ল। আচলতে আবেগ চঞ্চলতাৰে যিটো বস্তু অপ্ৰয়াসে হস্তগত হয়; সি অনায়াসে হেৰায়ো কিন্তু আবেগিক চঞ্চলতাৰে কৰা পাপক গভীৰ তপস্যাৰে নিৰ্মূল কৰিব পাৰিলে যি মিলন হয়; সেই মিলন স্থায়ী আৰু বিমল প্ৰেমানন্দদায়ক হৈ উঠে।

মেঘদূত কাব্যত মহাকবি কালিদাসে প্ৰেম আৰু জীৱন সম্পৰ্কে তেওঁৰ যি দৰ্শন প্ৰতিষ্ঠা কৰিব খুজিছে; সেয়া ভাৰতীয় আধ্যাত্মদৰ্শনৰ ভিত্তিৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। ধৰ্ম, অৰ্থ, কাম আৰু মোক্ষ—এই চতুৰ্বৰ্গৰ আধাৰতে মহাকবি কালিদাসে প্ৰেম আৰু জীৱন সম্পৰ্কীয় সত্য প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ যত্ন কৰিছে মেঘদূত কাব্যত। সেইবাবে আপাতদৃষ্টিত মেঘদূতৰ মূলবাণী প্ৰেম; কিন্তু সিয়ে হলেও কালিদাসৰ প্ৰেমৰ এটা মহৎ আদৰ্শ আছে। প্ৰেমক দেহজ স্তৰৰ পৰা আধ্যাত্মিকতালৈ নিয়াৰ আদৰ্শটোৱেই মেঘদূত কাব্যৰ মূলবাণী।

শূদ্ৰকৰ মৃচ্ছকটিকা ঃ এটি বিশ্লেষণ

সংস্কৃত সাহিত্যৰ যিখিনি উৎকৃষ্ট ৰচনাই বিশ্বৰ বিদ্বান মণ্ডলীৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিছে, তাৰ ভিতৰত কবি শূদ্ৰকৰ মৃচ্ছকটিকা অন্যতম। সংস্কৃত নাটকক প্ৰাচীন ভাৰতীয় পণ্ডিতসকলে ৰূপক বুলিছিল আৰু এই ৰূপকো দহটা ভাগত ভাগ কৰিছিল। তাৰে এটা ভাগ হ'ল প্ৰকৰণ। প্ৰকৰণ নামৰ ৰূপক শ্ৰেণীৰ কিছুমান বিশেষ লক্ষণো নিৰ্ণয় কৰি দিয়া আছে। নিৰ্ধাৰিত লক্ষণ অনুসৰি প্ৰকৰণৰ বিষয়-বস্তু মহাকাব্য বা পুৰাণৰ পৰা গ্ৰহণ কৰা নহয়। ইয়াৰ বিষয়-বস্তু হ'ব লাগিব—লৌকিক আৰু কবিৰ স্বকল্পিত। মৃচ্ছকটিকাৰ বিষয়-বস্তুও কবিৰ স্বকীয় কল্পনাৰে সৃষ্টি। নাটকৰ নায়ক বিখ্যাত বংশগৌৰৱৰ অধিকাৰী হ'ব লাগিব আৰু প্ৰকৃতিত ধীৰোদাত্ত হ'ব লাগিব।

প্ৰকৰণৰ বেলিকা কিন্তু নায়কজন হ'ব লাগিব বিপ্ৰ, অমাত্য বা বণিক। মৃচ্ছকটিকা নাটকৰ নায়ক চাৰু দত্ত ব্ৰাহ্মণ আৰু বণিক। প্ৰকৃতিত ধীৰ প্ৰশান্ত। প্ৰকৰণত নায়িকা হ'ব লাগিব—কুলজা অথবা বেশ্যা। মৃচ্ছকটিকাৰ নায়িকা বসন্তসেনা বেশ্যাজাতীয়া।

প্ৰকৰণত শৃঙ্গাৰ ৰসেই প্ৰাধান্য পায়। মৃচ্ছকটিকাতো শৃঙ্গাৰ ৰসেই প্ৰাধান্য বিস্তাৰ কৰিছে। শৃঙ্গাৰ ৰসৰ তিনিটা স্তৰ মৃচ্ছকটিকা নাটকত সুপ্ৰয়োগ হোৱা দেখা যায়। চাৰু দত্তৰ গুণৰ প্ৰতি মুগ্ধ হোৱাৰ পিছত বসন্তসেনাই যি অভিসাৰ কাৰ্য্যত ৰত হৈছে; সেইখিনিলৈকে বিপ্ৰলম্ভ শৃঙ্গাৰ ৰস। মিলন নোহোৱা পৰ্য্যন্ত সময়খিনিত নায়ক নায়িকাৰ মনত মিলন আকাঙ্ক্ষা বা অনুৰাগৰ যি প্ৰাবল্য ঘটে; তাতে শৃঙ্গাৰ ৰসৰ উৎপত্তি হয় আৰু এই স্তৰটোকে বিপ্ৰলম্ভ শৃঙ্গাৰ বোলে। মৃচ্ছকটিকা নাটকৰ এই স্তৰটোত অতি সফলভাৱে বিপ্ৰলম্ভ শৃঙ্গাৰ ৰস প্ৰকাশ হৈছে। বিপ্ৰলম্ভ শৃঙ্গাৰৰ পিছৰ স্তৰটো হ'ল সম্ভোগ শৃঙ্গাৰৰ স্তৰ। নায়ক নায়িকাৰ মিলন মুহূৰ্ত্তত সম্ভোগ শৃঙ্গাৰ ৰসৰ উদ্ৰেক হয়। চাৰু দত্তৰ ঘৰত অৱস্থান কৰা সময়ত চাৰু দত্ত আৰু বসন্তসেনাৰ যি মিলন সংঘটিত হয়; সেই মিলনৰ বৰ্ণনাত সম্ভোগ শৃঙ্গাৰ ৰসে প্ৰাধান্য বিস্তাৰ কৰিছে। সম্ভোগ শৃঙ্গাৰৰ পিছৰ স্তৰত কৰুণ বিপ্ৰলম্ভ শৃঙ্গাৰ ৰসৰ প্ৰকাশ ঘটিব পাৰে। প্ৰণয়ী যুগলৰ মিলনত ব্যাঘাত জন্মিলেই কৰুণ বিপ্ৰলম্ভ শৃঙ্গাৰ ৰসৰ উদ্ৰেক হ'ব পাৰে।

মৃচ্ছকটিকা নাটকত বসন্তসেনা আৰু চাৰুদত্তৰ মিলনৰ পথত শকাৰ আছিল প্ৰতিবন্ধক। শকাৰে বসন্তসেনাক ধৰ্ষণ কৰাৰ পিছত বসন্তসেনাৰ মিলন মাধুৰ্য্যও ব্যাঘাত জন্মিছিল। এই ছোৱাতেই কৰুণ বিপ্ৰলম্ভ শৃঙ্গাৰ ৰসৰ প্ৰকাশ ঘটিছে।

মৃচ্ছকটিকা যিহেতু প্ৰকৰণ; গতিকে এই নাটকত শৃঙ্গাৰ ৰসৰ সফল প্ৰকাশ ঘটিছে। কাব্য বা নাটকত শৃঙ্গাৰ ৰসৰ উদ্দেশ্য প্ৰেম বা প্ৰণয়ৰ গভীৰতা প্ৰদৰ্শন কৰাই নহয়; ইয়াৰ গুৰু গম্ভীৰ উদ্দেশ্য হৈছে—প্ৰেমানুভূতিৰ মাজেদি মানুহৰ আনুভূতিক জগতখন প্ৰকট কৰা। মহাকবি কালিদাসৰ অভিজ্ঞান শকুন্তলম নাটক আৰু মেঘদূত কাব্যতো প্ৰেমানুভূতিৰ মাজেদি জীৱনৰ গূঢ়তম সৌন্দৰ্য্য প্ৰকাশ কৰা হৈছে। সেইদৰে মৃচ্ছকটিকা নাটকতো চাৰুদত্ত আৰু বসন্তসেনাৰ প্ৰণয়ৰ মাজেদি জীৱনৰ গূঢ়তম স্বচ্ছতা প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছে।

মহাকবি কালিদাসৰ দৰেই শূদ্ৰকেও শৃঙ্গাৰ ৰসৰ মাজেদি মানুহৰ অনুভূতি জগতখনৰ বিশ্লেষণ কৰি আনুভূতিক জীৱনৰ ঐশ্বৰ্য্য আৰু সৌন্দৰ্য্য প্ৰকাশ কৰিছে। মৃচ্ছকটিকা নাটকত চাৰুদত্ত আৰু বসন্তসেনা এই প্ৰণয়ীযুগলৰ মিলনৰ পথত প্ৰতিনায়ক বা প্ৰতিদ্বন্দীৰূপে থিয় কৰোৱা হৈছে শকাৰক। এই খিনিতে মন কৰিবলগীয়া যে, চাৰুদত্ত আৰু বসন্তসেনাৰ প্ৰণয় গুণজ আকৰ্ষণ জনিত। গতিকে এই প্ৰণয় আত্মিক। আনহাতে বসন্তসেনাৰ প্ৰতি শকাৰৰ আকৰ্ষণ দেহজ আৰু একপক্ষীয়। নাটকখনত শৰ্বিলক নামৰ চৰিত্ৰটোৰ মুখেদি কোৱা হৈছে—"কামেই অগ্নি; বয়স তাৰ শিখা আৰু প্ৰণয় তাৰ ইন্ধন; এই অগ্নিত মানুহে যৌৱন আৰু ধন আহুতি দিয়ে।" (৪ৰ্থ অংক)

প্ৰেম সম্পৰ্কে শূদ্ৰকৰ দৃষ্টিভঙ্গী শৰ্বিলকৰ এই উক্তিৰ মাজেদিয়ে প্ৰকাশ কৰিছে। তাৰ বিপৰীতে চাৰুদত্ত আৰু বসন্তসেনাৰ যি প্ৰেম; সেই প্ৰেম দেহজ নহয়; আত্মজ। গতিকে তেওঁলোকৰ প্ৰেমত প্ৰতিবন্ধক আছে যদিও সেই প্ৰতিবন্ধকে তেওঁলোকৰ প্ৰণয়ৰ সফলতা বিলম্ব কৰিব পাৰে; বিফল কৰিব নোৱাৰিলে। আচলতে চাৰুদত্ত আৰু বসন্তসেনাৰ প্ৰণয়ৰ প্ৰতিবন্ধক প্ৰণয়ী-যুগলৰ তপস্যাস্বৰূপ। দুখ নহলে আধ্যাত্মিক উৎকৰ্ষ সাধন সম্ভৱ নহয়। প্ৰকৃত প্ৰণয়ৰ ক্ষেত্ৰিকাও প্ৰতিবন্ধকে প্ৰণয় দৃঢ় কৰে, প্ৰেমক আধ্যাত্মিক স্তৰলৈ উন্নীত কৰে। মৃচ্ছকটিকাৰ চাৰুদত্ত আৰু বসন্তসেনাৰ প্ৰণয়ৰ মাজেদিও তাকেই দেখুওৱা হৈছে। বিশেষকৈ শৃঙ্গাৰ ৰসৰ মাজেদি যে জীৱনৰ মহত্ব সৌন্দৰ্য্য প্ৰকাশ কৰিব

পাৰি—এইবাৰ কথা মহাকবি কালিদাস আৰু শূদ্ৰকেই অতি গভীৰভাৱে প্ৰতীয়মান কৰিব পাৰিছে। শৃঙ্গাৰ ৰস প্ৰধান নাটক হিচাপে মৃচ্ছকটিকাৰ সফলতা এইখিনিতেই। মৃচ্ছকটিকাত যে হাস্য ৰসৰ বাহিৰে আন ৰস নাই, এনে নহয়; হাস্য, বীৰ আৰু কৰুণ ৰসেও নাটকখনত স্থান পাইছে। বীৰত্ব, হাঁহি, কান্দোন এইবোৰ মানুহৰ সহজাত অনুভূতি। নাটকখনত বীৰৰসৰ প্ৰাধান্য কম; কিন্তু হাস্য আৰু কৰুণ ৰসে যথেষ্ট স্থান দখল কৰি আছে। শকাৰৰ চৰিত্ৰটো বহু বৈচিত্ৰ্যৰে ভৰপূৰ। চিত্তচাঞ্চল্য শকাৰ চৰিত্ৰৰ বৈশিষ্ট্য। নিজৰ জ্ঞানৰ সীমাবদ্ধতাৰ কথা নাজানে; কিন্তু জ্ঞানৰ বিস্তৃতি প্ৰদৰ্শন কৰিবৰ বাবে কিছুমান নাভূত নাশ্ৰুত কথা কয়। প্ৰথম অংকত বিটক কৈছিল—"কুন্তী যেনেকৈ ৰাৱণৰ বশৱৰ্ত্তী হৈছিল, সেইদৰে তুমিও মোৰ বশৱৰ্ত্তী হোৱা।" সেই একেটা অংকতে আকৌ কৈছে—"তুমি ৰামৰ ভয়ত দ্ৰৌপদী পলোৱাৰ দৰে কিয় পলায়ন কৰিছা?" এই দুয়োটা উক্তিৰ ৰাম আৰু ৰাৱণ ৰামায়ণৰ চৰিত্ৰ আৰু কুন্তী আৰু দ্ৰৌপদী মহাভাৰতৰ চৰিত্ৰ। এনে বিসঙ্গতিপূৰ্ণ অনেক উক্তি আছে; যিবোৰৰ যোগেদি হাস্যৰস সৃষ্টি কৰা হৈছে।

মৃচ্ছকটিকা নাটকত কৰুণ ৰসেও যথেষ্ট প্ৰাধান্য বিস্তাৰ কৰি আছে। কৰুণ ৰস সৃষ্টিৰ বাবে চৰিত্ৰৰ সততা গুণ অতি সহায়ক। কাৰণ সৎচৰিত্ৰৱান মানুহৰ দুখ দুৰ্দশাতহে মানুহৰ সহানুভূতি জাগে। মৃচ্ছকটিকা নাটকৰ চাৰুদত্ত সৎ চৰিত্ৰৱান ব্যক্তি। প্ৰতিদ্বন্দ্বী শকাৰৰ ষড়যন্ত্ৰৰ পৰিণতি স্বৰূপে চাৰুদত্তই অনৰ্থক মৃত্যুদণ্ড মূৰ পাতি ল'ব লগা হ'ল। মৃত্যুদণ্ডৰ সময় আহি পাওঁতেই যেনিবা বধ্যভূমিত উপস্থিত হয়হি বসন্তসেনা আৰু ভিক্ষু সংবাহক। বসন্তসেনা আৰু ভিক্ষু সংবাহকৰ মুখেদি প্ৰকৃত সত্য ওলাই পৰে আৰু চাৰুদত্ত নিৰ্দোষী প্ৰমাণিত হয়। লগে লগে ষড়যন্ত্ৰকাৰী শকাৰ দোষী সাব্যস্ত হ'ল। সি যি নহওক —মিছা অভিযোগত অভিযুক্তহৈ মৃত্যুদণ্ড লবলৈ যাওঁতে চাৰুদত্তই পুত্ৰ ৰোহসেনৰ ওচৰত বিদায় লোৱাৰে মুহূৰ্ত্তটো অতি হৃদয় বিদাৰক। এই কাৰুণ্য অধিক ঘনীভূত কৰি তুলিছে চাৰুদত্তৰ চৰিত্ৰৰ মহানুভৱতাই। কাৰণ শকাৰ দোষী প্ৰমাণিত হোৱাৰ পিছত চাৰুদত্তই শকাৰৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ লোৱাতকৈ ক্ষমাহে কৰিলে। এনে মহৎ গুণৰ অধিকাৰী চাৰুদত্তৰ দুৰ্দশাই চৰিত্ৰটোৰ প্ৰতি সহানুভূতি গভীৰ কৰি তুলিছে। সি যি নহওক এই সকলোবোৰ ঘটনাৰ লক্ষ্য কিন্তু প্ৰণয়ীযুগলৰ প্ৰণয়ৰ গাম্ভীৰ্য্য আৰু মাধুৰ্য্য প্ৰদৰ্শন কৰাহে। গতিকে বীৰ,

হাস্ত, করুণ আদি বি বলেই মাথাকৰ; মৃচ্ছকটিকাত আদিৰ পৰা অন্তলৈকে শৃঙ্গাৰ ৰসেহে প্ৰাধান্য বিস্তাৰ কৰি আছে।

মৃচ্ছকটিকা নাটকখন ৰসৰ বৈশিষ্ট্যৰ দিশৰ পৰা যিদৰে উৎকৃষ্ট আৰু সাৰ্ব-জনীন; ঠিক সেইদৰে সমকালীন সমাজচিত্ৰ প্ৰতিফলনৰ দিশতো মৃচ্ছকটিকা এখনি উৎকৃষ্ট নাটক। আদি মধ্যযুগীয় ভাৰতীয় সমাজৰ চাৰিচুক মাৰি নাটকখনত তুলি ধৰা হৈছে। প্ৰাচীন কালৰ পৰা অন্তপৰিমিত ভাৰতীয় সমাজৰ চতুৰ্বৰ্ণৰ যি বিচাৰ, সেই ভেদ বিচাৰ নাটকখনৰ চৰিত্ৰৰ আচৰণৰ যোগেদি চিত্ৰিত হৈছে। তৃতীয় অংকত বিদূষকে চেটিক কৈছিল—"এই বেটা দাসীৰ পুত্ৰ হৈ পানী ধৰিব আৰু মই ব্ৰাহ্মণহৈ ভৰি ধুৱাব লাগে"। ভাৰতীয় জাতিভেদ সংস্কাৰ অনুসৰি ব্ৰাহ্মণে সেৱা নকৰে; বৰং হে আৰু দাস দাসীয়ে সেৱা কৰাই ধৰ্ম। এনে সামাজিক সংস্কাৰ নাটকখনৰ একাধিক স্থানত একাধিক চৰিত্ৰৰ উক্তি আৰু আচৰণত প্ৰকাশ পাইছে।

মৃচ্ছকটিকা নাটকত চণ্ডাৰ আৰু নাপিতৰ চৰিত্ৰয়ো স্থান নোপোৱাকৈ থকা নাই। ষষ্ঠ অংকত এই দুয়োটো বৃত্তিয়াল শ্ৰেণীয়ে স্থান পাইছে। সেইদৰে তৃতীয় অংকত চৌৰ্যবৃত্তি দেখুওৱা হৈছে। ৰাতি সিন্ধি খান্দি চুৰ কৰা দৃশ্যটি যিদৰে বাস্তৱ চিত্ৰ, সেইদৰে নাটকখনৰ কাহিনীৰ ক্ষেত্ৰত বজিতাখোৱা। ভাৰতীয় সমাজখনক প্ৰাচীনকালৰ পৰা জ্যোতিষ শাস্ত্ৰই প্ৰভাৱান্বিত কৰি আহিছে। ষষ্ঠ অংকত চন্দনকে কৈছে—"ৰবি কাৰ অষ্টম? চন্দ্ৰ কাৰ চতুৰ্থ? শুক্ৰ কাৰ ষষ্ঠ? মঙ্গল কাৰ পঞ্চম? (অৰ্থাৎ চন্দনক জীয়াই থাকোঁত আৰ্য্যকক হৰণ কৰি কোনে এনে অমঙ্গল চপাই লৈছে?)

লোক জীৱনক লোকবিশ্বাসে আচ্ছন্ন কৰি ৰাখে। মৃচ্ছকটিকা নাটকত অনেক লোকবিশ্বাস আছে; যিবোৰে চৰিত্ৰৰ বৈচিত্ৰ আৰু সমকালীন সমাজখন চিত্ৰিত কৰাত সহায় কৰিছে। অষ্টম অংকত বসন্তসেনাই কৈছে—"হায়! হায়! এই মাতটো দেখোন বৰ্দ্ধমানকৰ নহয়। কথাটোনো কি? তেন্তে আৰ্য্য চাৰুদত্তই যাতায়াতৰ পৰিশ্ৰম নহ'বৰ বাবে অন্য মানুহ আৰু অন্য গাড়ী পঠালে নেকি? মোৰ দেখোন সোঁচকু লৰিছে, বুকুখন কঁপিছে আৰু কেউদিশ শূন্য যেন লাগিছে। আটাইবোৰ বিপৰীত যেন দেখিছোঁ।" তিৰোতাৰ সোঁচকু লৰা বিপদৰ আগজননী বুলি লোকসমাজত গণ্য হৈ আহিছে। সেইদৰে নৱম অংকত চাৰুদত্তই আসন্ন বিপদৰ আশংকা কৰি কৈছে—"তেন্তে এইবোৰৰ মানে কি?

কাউৰীয়ে কৰ্কশ স্বৰে শব্দ কৰিছে ; ৰাজপথৰ আৰু বিচাৰকৰ ভৃত্যই যাবে ক্লান্তিৰ লাগিছে, বাওঁচকুও হঠাৎ লৰিব ধৰিছে। গতিকে এই কুলক্ষণবোৰে মোৰ অন্তৰ পীড়িত লাগিছে। তিৰোতাৰ সোঁচকু লৰা বিষয়ে অমঙ্গলৰ চিন ; সেইদৰে পুৰুষৰ বাওঁ চকু লৰা অমঙ্গলৰ চিন। চাৰুদত্তৰ বাঁওচকু লৰাৰ লোক বিশ্বাসটোৱে আসন্ন বিপদৰ সম্ভাৱনাৰেই ইঙ্গিত বহন কৰি আছে। নৱম অংকতে আসন্ন বিপদৰ ইঙ্গিতবহনকাৰী আন এটা উক্তি চাৰুদত্তৰ মুখত দিয়া হৈছে। "অ-হ! এইটো সাপ দেখোন! এই ডাঙৰ সাপডাল খঙেৰে মোৰফালে আহিছে। গলিত নীল কাজলৰ দৰে ইয়াৰ বৰণ ; ইয়াৰ দীঘল জিভা স্পন্দিত হ'ব লাগিছে ; ইয়াৰ দাঁত চাৰিটা বগা, পেট বায়ুৱে পৰিপূৰ্ণ আৰু বক্ৰ ; ই মোৰ বাট ভেটি সন্মুখত পৰি আছে।" লোকবিশ্বাস অনুসৰি এইটো অমঙ্গলৰ চিন। এনে অনেক লোকবিশ্বাস মৃচ্ছকটিকা নাটকত আছে।

ভাৰতীয় সমাজত প্ৰাচীন কালৰ পৰা ৰনৌষধে স্থান পাই আহিছে। মৃচ্ছকটিকা নাটকৰ কোনো কোনো চৰিত্ৰৰ যোগেদি প্ৰাচীন ভাৰতীয় সমাজত বনৌষধৰ স্থানৰ নিদৰ্শন দাঙি ধৰা হৈছে। অষ্টম অংকত শকাৰে বিটক কৈছে—"গন্ধৰ্ব নহয়নো কিয় ? হিঙুশোভিত জীৰক আৰু ভদ্ৰমুস্তা, বচৰ পূৰ্বভাগ গুড়ৰ সৈতে শুনৃঠী আদি গন্ধযুক্ত ঔষধ মই সেৱন কৰিছোঁ। গতিকে মোৰ গলা, মোৰ মাত মোৰ সুৰ মিঠা নহ'ব কিয় ?" একেটা অংকতে শকাৰে আকৌ কৈছে—"হিঙুশোভিত, মৰীচৰ গুৰি সংযুক্ত, তেল আৰু ঘিউ মিহলি কৰি ঘুটি পেলোৱা কুলি চৰাইৰ মাংস মই খাইছোঁ ; গতিকে মোৰ মাত মিঠা নহ'ব কিয় ?"

ভাৰতীয় লোক সমাজত প্ৰাচীনকালৰ পৰা এতিয়ালৈকে বনৌষধে স্থান পাই আহিছে আৰু এই দিশটো মৃচ্ছকটিকা নাটকত চিত্ৰিত হৈছে।

যিকোনো সমাজতে ভালৰ লগতে বেয়া দিশ কিছুমান থাকে। জুৱা পাশা যিকোনো সমাজতে থাকে। মৃচ্ছকটিকা নাটকত দ্বিতীয় অংকত জুৱা পাশা খেলৰ প্ৰতি মানুহৰ আসক্তি কিমান প্ৰবল হ'ব পাৰে ; তাক অতি সুন্দৰকৈ দেখুওৱা হৈছে। সংবাহক নামৰ চৰিত্ৰটোৰ মুখেদি জুৱা খেলৰ সন্মোহনী শক্তিৰ ব্যাখ্যা দি কোৱা হৈছে—"অহ! ঢোলৰ শব্দই যেনেকৈ ৰাজ্যহীন ৰজাৰ চিত্ত আকৰ্ষণ কৰে, সেইদৰে পাশা খেলৰ সংকেত-সূচক শব্দইও ধনহীন মানুহৰ চিত্ত আকৰ্ষণ কৰে।"

নাটকখনৰ দ্বিতীয় অংকত জুৱাৰী সকলৰ কাৰ্য্য আৰু আচৰণ ইমান নিখুঁট

ভাৱে অংকন কৰা হৈছে যে, এই ছবিখনে বাস্তৱ সমাজৰ একাংশত আলোকপাত কৰিছে।

মৃচ্ছকটিকাত সমকালীন ধৰ্মীয় সমাজখনো চিত্ৰিত নোহোৱাকৈ থকা নাই। প্ৰাচীন ভাৰতত অন্যান্য ধৰ্মৰ জগতে বৌদ্ধ ধৰ্মইয়ো যথেষ্ট প্ৰাধান্য লাভ কৰিছিল। অষ্টম অংকত প্ৰাচীন ভাৰতত বৌদ্ধ ধৰ্মৰ প্ৰাধান্যৰ স্পষ্ট আভাস পোৱা যায়।

মৃচ্ছকটিকা নাটকৰ সংলাপবোৰ যিদৰে বাস্তৱ; সেইদৰে বুদ্ধিদীপ্ত। চতুৰ্থ অংকত মদনিকা নামৰ চৰিত্ৰ এটাৰ মুখত দিয়া হৈছে—"জোনৰ পৰা ৰ'দ কেতিয়াও নোলায়।" এনে বুদ্ধিদীপ্ত সংলাপ নাটকখনৰ অন্যতম সৌন্দৰ্য্যৰূপে পৰিগণিত হৈছে। কাৰণ নাটকৰ সংলাপে চৰিত্ৰৰ বৈশিষ্ট্য প্ৰকাশ কৰে।

মৃচ্ছকটিকা নাটকৰ চৰিত্ৰবোৰো অতীৱ সজীৱ। চৰিত্ৰবোৰ কাৰ্যৰ বক্তব্য অথবা আদৰ্শৰ বোজা বহনকাৰীও নহয়। নাটকখনৰ নায়ক নায়িকাৰ চৰিত্ৰ দুটা সৰ্বকালৰ বাবে গতিশীল চৰিত্ৰ। প্ৰকৰণৰ নিয়ম অনুসৰি চাৰুদত্ত ধীৰ প্ৰশান্ত নায়ক। জাতিতে ব্ৰাহ্মণ, বৃত্তিত বণিক। স্বভাৱত ধীৰ স্থিৰ। আদৰ্শ গৃহী হিচাপে চাৰুদত্ত অতিথি পৰায়ণ। একালৰ অৱস্থাপন্ন চাৰুদত্তৰ দৈৱক্ৰমে অৱস্থাৰ যেতিয়া অৱনতি ঘটে; তেতিয়া তেওঁৰ আটাইতকৈ দুখ লাগিছে যে অতিথি সকলে তেওঁক এৰি পেলাইছে। এই দুখ প্ৰকাশ পাইছে এই উক্তিটোত "গাঢ় মদবাৰিধাৰা কালক্ৰমত শুকাই গলে উৰি ফুৰা ভোমোৰা বিলাকে যেনেকৈ হাতীৰ গণ্ডদেশ পৰিত্যাগ কৰি গুচি যায়, সেইদৰে "ইয়াৰ ধন সম্পত্তি শেষ হৈছে" এই বুলি ভাবি অতিথি সকলে যে মোৰ ঘৰ পৰিত্যাগ কৰিছে—এই ঘটনাইহে মোক দগ্ধ কৰিছে।" (প্ৰথম অংক)

চাৰুদত্তৰ এই উক্তিৰ মাজেদি তেওঁৰ অতিথি পৰায়ণ গুণৰ প্ৰকাশ ঘটিছে। চাৰুদত্ত পৰোপকাৰীও। ব্যক্তিগত স্বাৰ্থতকৈ পৰৰ স্বাৰ্থ বা উপকাৰ কৰাত তেওঁ বেছি আগ্ৰহী। নাট্য কাহিনীৰ আৰম্ভণিৰ পৰা শেহলৈকে চাৰুদত্তক পৰোপকাৰী আৰু উদাৰ স্বভাৱৰ চৰিত্ৰ হিচাপেই পোৱা যায়। আত্মসন্মানবোধ চাৰুদত্তৰ চৰিত্ৰৰ আন এটা বিশেষত্ব। প্ৰতিনায়ক শকাৰে প্ৰতিদ্বন্দ্বী চাৰুদত্তৰ ওপৰত প্ৰতিহিংসা লবৰ বাবে ষড়যন্ত্ৰ কৰি চাৰুদত্তক মিছা দোষত দোষী সব্যস্ত কৰে। বসন্তসেনাক হত্যা কৰাৰ মিছা অভিযোগত অভিযুক্তহৈ চাৰুদত্তই বিচাৰৰ সন্মুখীন হয়। ফলস্বৰূপে চাৰুদত্তই মৃত্যুদণ্ড মূৰপাতি ল'ব লগা হ'ল। তেতিয়া চাৰুদত্তই কৈছিল—"এই বিপদৰূপ মহাসাগৰত পৰিও মোৰ ভয় অথবা

মনত দ্বিধা নাই। কিন্তু একমাত্ৰ লোক অপবাদৰূপী অগ্নিয়ে আৰু "মিত্ৰ বসন্তসেনাক হত্যা কৰিছোঁ।" এই কথাষাৰ যে মই কৰলগীয়া হৈছে, সেয়েহে মোক দগ্ধ কৰিছে (দশম অংক)। এই উক্তিৰ মাজেদি চৰিত্ৰটোৰ কাৰুণ্য দিশৰে ফুটি উঠিছে; সেইদৰে আত্মসন্মানবোধৰ গুণটোও প্ৰকাশ হৈছে।

চাৰুদত্তৰ চৰিত্ৰত মহানুভৱতা মন কৰিবলগীয়া বৈশিষ্ট্য। বসন্তসেনাক হত্যা কৰা বুলি যি মিছা অভিযোগ শকাৰে প্ৰমাণ কৰিছিল; সেই অভিযোগ পিছত মিছা প্ৰমাণিত হ'ল। তেতিয়া অভিযোগকাৰী শকাৰে শাস্তি ভুগিব লগা অৱস্থা হ'ল। কিন্তু চাৰুদত্ত প্ৰতিহিংসা পৰায়ণ নহয়। তেওঁৰ হৃদয় ক্ষমা গুণেৰে ভৰপূৰ। সেয়ে তেওঁ শকাৰক ক্ষমা কৰিব লাগে বুলি নানান যুক্তি অৱতাৰণা কৰি কৈছে—"শত্ৰুৱে যদি অপৰাধ কৰি শৰণাগত হৈ ভৰিত পৰে, তেন্তে তেওঁৰ ওপৰত অস্ত্ৰ প্ৰহাৰ কৰা অনুচিত" (দশম অংক)। এনে ক্ষমাগুণে চৰিত্ৰটোৰ মহত্ত্ব প্ৰকাশ কৰিছে।

চাৰুদত্তৰ চৰিত্ৰত মহত্ত্ব গুণৰ অভাৱ নাই সঁচা; কিন্তু চৰিত্ৰটো নীতি-পৰম্পৰাবাদী আৰু দৈৱবাদী; যেতিয়াই তেওঁৰ ভাগ্য বিপৰ্যয় ঘটিছে; তেতিয়াই তেওঁ মানুহৰ ওপৰত দৈৱৰ প্ৰভাৱ অথবা কৰ্তৃত্বৰ কথা স্বীকাৰ কৰিছে। এই দৈৱবাদ বিশ্বাসী আৰু নীতি-সৰ্বস্ববাদী বাবেই চাৰুদত্তৰ চৰিত্ৰত দুৰ্বলতাও পৰিলক্ষিত হৈছে। বসন্তসেনাৰ প্ৰতি তেওঁৰ প্ৰেম সুগভীৰ। কিন্তু তেওঁলোকৰ মিলনৰ পথৰ হেঙাৰ অতিক্ৰম কৰি মিলন সম্ভৱ কৰি তোলাত তেওঁ যত্নপৰ নহয়। সংস্কৃত পণ্ডিত সকলৰ মতে এনে দুৰ্বল মানসিকতাৰ চৰিত্ৰ নাটকৰ নায়ক হোৱা অযুগুত। কিন্তু পূৰ্বৰ নিয়ম ভঙাটোৱেই শূদ্ৰকৰ নিয়ম।

নায়িকা বসন্তসেনাও এটি উজ্জ্বল নাৰীচৰিত্ৰ। বসন্তসেনা বেশ্যা। কিন্তু পৰম্পৰাগত বেশ্যাৰ দৰে বসন্তসেনা সাধাৰণ বেশ্যা নহয়। ৰূপ, যৌৱন, ধন দৌলত এই সকলোবোৰ বসন্তসেনাৰ আছে। অথচ বৃত্তিত বেশ্যা। সাধাৰণতে বেশ্যাৰ লক্ষ্য ধন আৰু জীৱিকা। কিন্তু বসন্তসেনা এই সকলোতে স্বচ্ছল। চৰিত্ৰটোৰ পৰা ধাৰণা হয় যেন চৰিত্ৰটোৰ অভাৱ এটা বস্তুৰ। সেয়া হল—হৃদয়ৰ—প্ৰকৃত প্ৰেমৰ। সেইবাবে বসন্তসেনা ব্যাকুলা হ'ল— চাৰুদত্তৰ প্ৰতিহে। চাৰুদত্তৰ অৱস্থা ভাল নহয়। ধন দৌলতৰ দিশত তেওঁ দৰিদ্ৰ। কিন্তু হৃদয়ৰ বিশালতা চৰিত্ৰৰ মহত্ত্বৰ দিশত চাৰুদত্ত চহকী। গতিকে চাৰুদত্তৰ প্ৰতি তেওঁৰ আকৰ্ষণ। বৃত্তিত বেশ্যা হলেও বসন্তসেনাৰ

আত্মসন্মানবোধৰ প্ৰতি সজাগ। তদুপৰি ভোগ আৰু বিলাসী জীৱনৰ বিপৰীতে আদৰ্শ প্ৰেমিকা আৰু আদৰ্শ বধূৰ জীৱন যাপন কৰাৰ প্ৰতিহে বসন্তসেনা আগ্ৰহী। চৰিত্ৰটোৰ উজ্জ্বলতাও এই খিনিতেই। তদুপৰি বসন্তসেনা যদিও বেশ্যা ; অথচ তথাকথিত বেশ্যাৰ গণ্ডিৰ পৰা বসন্তসেনা ওলাই আহিছে। এই নিয়ম ভঙাতেই চৰিত্ৰটোৰ উজ্জ্বলতা আৰু গতিশীলতা বঢ়া হৈছে।

কবি শূদ্ৰকে বসন্তসেনাৰ চৰিত্ৰৰ পূৰ্বৰ বেশ্যা চৰিত্ৰৰ পৰম্পৰাৰ পৰাই যে উলিয়াই আনিছে ; এনে নহয় ; গোটেই নাটক খনকেই পূৰ্ব পৰম্পৰাৰ পৰা মুক্ত কৰি এক নতুন গতিপথ ৰচনা কৰিছে। সংস্কৃত নাটকত যুদ্ধ, হত্যা, বিবাহ, ভোজন, অনুলেপন আদি বহুতোৰ কাৰ্য্য কৰাত বাধা আছে। কবি শূদ্ৰকে মৃচ্ছকটিকা নাটকত ইয়াৰ বহুতোৰ নিয়ম উলংঘা কৰি সংস্কৃত নাটকত এক ৰূপান্তৰ ঘটাবলৈ যত্ন কৰিছিল।

মৃচ্ছকটিকা নাটকৰ দ্বিতীয় অংকত মাথুৰে সংবাহকক টানি, তাৰ নাকত কিল ভুকু মাৰে আৰু সংবাহৰ গাত তেজ ওলায়। সংস্কৃত নাটকৰ প্ৰতি বান্ধি দিয়া নিয়ম অনুসৰি এই কাৰ্য্য মঞ্চত দেখুৱাব নোৱাৰে। কিন্তু শূদ্ৰকে এই নিয়ম উলংঘা কৰিছে। সেইদৰে তৃতীয় অংকত বিদূষক প্ৰমুখ্যে কেইটামান চৰিত্ৰই শোৱাৰ অভিনয়ো কৰিছে। ষষ্ঠ অংকতো শয়নৰ অভিনয় কৰা হৈছে। প্ৰসাধন সংস্কৃত নাটকত নিষিদ্ধ। মৃচ্ছকটিকাত কিন্তু এই বাধা নিষেধো মনা হোৱা নাই। ষষ্ঠ অংকত বসন্তসেনাই কৈছে—"হেৰ! মোৰ প্ৰসাধন-বোৰ লৈ আহ। সাজ পাৰ কৰি লওঁ। (এই বুলি প্ৰসাধন কৰিবলৈ লাগিল)"।

এনেধৰণৰ অনেক উদাহৰণ আছে ; যিবোৰে পূৰ্বৰ সংস্কৃত নাটকৰ নীতি নিৰ্বন্ধক উলংঘা কৰিছে। এই খিনিতে প্ৰশ্ন হয়—সংস্কৃত নাটকত ক্ষেত্ৰত বান্ধি দিয়া নীতি নিয়মৰ বাহিৰলৈ আহি ৰচনা কৰাৰ বাবে মৃচ্ছকটিকা নাটকৰ নাট্য সৌন্দৰ্য্য আৰু মূল্য হ্ৰাস পালে নেকি? দৰাচলতে মৃচ্ছকটিকা নাটকৰ বেলিকা এই প্ৰশ্ন অবান্তৰ।

সৃষ্টিশীল সাহিত্যই নিয়ম সৃষ্টি কৰে সৃষ্ট কৰ্ম কলাসন্মত হ'বৰ বাবে। কিন্তু সেইবুলি সৃষ্টিশীল সাহিত্যই সৰ্বকালৰ বাবে একেখিনি নিয়মকে মানি নচলে। কাৰণ দিয়ে হলে সাহিত্য গতানুগতিক হয়। শূদ্ৰকে মৃচ্ছকটিকা নাটকত পূৰ্ব পৰম্পৰাৰ বহুখিনি নিয়ম উলংঘা কৰি এটা বিপ্লৱৰেই সূচনা কৰিছিলে।

দাতন গ্ৰহণ, ৰজাৰ নৃত্য, শয়ন, ভোজন, প্ৰসাধন—এইবোৰে নাট্যকলাৰ সৌন্দৰ্য্য খৰ্ব নকৰে। ৰুচিবোধক খৰ্ব নকৰিলে এইবোৰ দৃশ্য প্ৰদৰ্শন কৰাত অসুবিধা নাই। সেয়ে হয়তো শূদ্ৰকে এই নতুনৰ আমদানি কৰিছিল তেওঁৰ নাটকত।

মৃচ্ছকটিকা নাটকৰ সকলোবোৰেই অগতানুগতিক। বসন্ত সেনাৰ চৰিত্ৰক বেশ্যাৰূপে পৰিচয় দিয়া হৈছে যদিও বসন্তসেনা সাধাৰণ বেশ্যা নহয়। প্ৰকৃত প্ৰেম আৰু আদৰ্শ প্ৰণয়ৰ প্ৰতি বসন্তসেনাৰ নাৰীসুলভ আগ্ৰহ আছে। এই আগ্ৰহত চিৰন্তন নাৰীমনস্তত্ত্বও আছে। সেইবাবে বসন্তসেনা পুৰাণ যুগৰ হিচাপে তথাকথিত বেশ্যা নহয়; সেইদৰে পুৰাণ যুগৰ আদৰ্শ সতীও নহয়। বসন্তসেনা নাৰী মনস্তত্ত্বৰে পৰিপূৰ্ণ সৰ্বদেশৰ সৰ্বকালৰ নাৰী। ঠিক সেইদৰে চাৰুদত্তক ব্ৰাহ্মণ বোলা হৈছে আৰু বৃত্তিত বণিক হিচাপে দেখুওৱা হৈছে। কিন্তু প্ৰাচীন হিন্দু সমাজত এজন ব্ৰাহ্মণ বুলিলে যি ধাৰণা হয়; চাৰু দত্তৰ চিন্তা আচৰণ আৰু কাৰ্য্যই তেনে তথাকথিত ব্ৰাহ্মণৰ ধাৰণা নিদিয়ে। চাৰুদত্ত যিকোনো যুগৰ এজন মধ্যবিত্ত আদৰ্শ পুৰুষ—এই ধাৰণাহে চৰিত্ৰটোৱে দিয়ে। আনবোৰ পাৰ্শ্ব চৰিত্ৰৰ বেলিকাও একে কথাই ক'ব পাৰি। নাটকখনৰ কাহিনীৰ পটভূমি যদিও প্ৰাচীন; অথচ ইয়াৰ কাহিনীভাগ আধুনিক যুগৰ লগত খাপ খোৱা। সেইদৰে পাৰ্শ্ব চৰিত্ৰবোৰে প্ৰাচীন বাতাবৰণ এটা যিদৰে সৃষ্টি কৰিছে; সেইদৰে আধুনিক বাতাবৰণ এটাও সৃষ্টি কৰিছে। এইফালৰ পৰাও নাটকখন সৰ্বকালৰ চিত্ৰ প্ৰতিফলক। দোষীৰ বিচাৰ, জুৱা, পাশা, লোক বিশ্বাস, জ্যোতিষৰ চৰ্চা, নাপিত চমাৰ, বনৌষধ—এই সকলোবোৰ দিশ নাটকত চিত্ৰিত হৈছে আৰু ইয়ে নাটকখনক বিস্তৃতি দান কৰিছে। আনহাতে চৰিত্ৰবোৰক বিশেষকৈ নায়ক নায়িকাৰ চৰিত্ৰক সংঘাতৰ মাজেদি তপস্যাৰ স্তৰলৈ তুলি নিয়াৰ যত্ন কৰা হৈছে আৰু গভীৰ দুখবাদৰ মাজেদি আত্মিক আনন্দৰ স্তৰত চৰিত্ৰবোৰ অৱতৰণ কৰোৱা হৈছে। ইয়ে মৃচ্ছকটিকা নাটকক গভীৰতা দান কৰিছে। মুঠতে সমাজ চিত্ৰণত ব্যাপকতা আৰু চৰিত্ৰ চিত্ৰণত গভীৰতা—এই দুয়োটা বৈশিষ্ট্যই মৃচ্ছকটিকা নাটকক মহাকাব্যিক গাম্ভীৰ্য্য দান কৰিছে। তাৰ লগতে নতুন নাট্য কৌশল, বুদ্ধিদীপ্ত সংলাপ আৰু ৰসৰ সম্যক সমাৱেশে মৃচ্ছকটিকা নাটকক বিশ্বৰ এখন শ্ৰেষ্ঠ নাটক ৰূপে পৰিগণিত কৰাইছে।

চৰ্য্যাপদৰ ধৰ্মতত্ত্ব

চৰ্য্যাপদৰ ধৰ্মতত্ত্বৰ ব্যাখ্যা বৰ সহজ নহয়। কাৰণ ৰূপক, প্ৰতীক আৰু অন্যান্য কাব্যিক অলংকাৰে ইয়াৰ ভাব-দৰ্শনক আবৰি আছে। কিন্তু এই আৱৰণটো ফালি চাব পাৰিলেই চৰ্য্যাৰ ধৰ্মতত্ত্ব বুজা সহজ হৈ পৰে। প্ৰায় এহেজাৰ বছৰ জুৰি উত্তৰ পূৰ্ব ভাৰতত চলা হিন্দুধৰ্মৰ বিভিন্ন মত আৰু আদৰ্শৰ দ্বন্দ্বৰ মাজতে বৌদ্ধধৰ্মই আত্মপ্ৰতিষ্ঠা কৰিবৰ বাবে কৰা যত্নৰ পৰিণতি স্বৰূপেই চৰ্য্যাপদৰ ধৰ্মদৰ্শনৰ জন্ম হৈছিল। সেইবাবেই চৰ্য্যাপদৰ ধৰ্ম যিমান বৌদ্ধ দৰ্শনাশ্ৰয়ী; সিমান হিন্দু দৰ্শনাশ্ৰয়ীও। মুঠতে চৰ্য্যাপদৰ বৌদ্ধদৰ্শন হিন্দুধৰ্ম দৰ্শনৰ মিশ্ৰিত ৰূপ। সি যি নহওক—চৰ্য্যাপদৰ ধৰ্মতত্ত্ব সহজবোধ্য হ'বলৈ হ'লে ইয়াৰ পৃষ্ঠভূমিৰ সম্যক ধাৰণা এটা কৰি লব লাগিব। গতিকে এতিয়া অহা যাওক পৃষ্ঠভূমিলৈ।

বুদ্ধদেৱৰ মতাদৰ্শত ধৰ্ম, ঈশ্বৰ, আত্মা—এইবোৰৰ স্বীকৃতি নাছিল। সৰাচলতে বৌদ্ধদৰ্শন মানেই আছিল অগতানুগতিক গভীৰ জীৱন উপলব্ধি। কিন্তু বুদ্ধদেৱৰ মৃত্যুৰ পিছত এই নিৰীশ্বৰ দৰ্শনটোৱে সমকালীন বহুধাবিভক্ত হিন্দুধৰ্মৰ প্ৰভাৱত নতুন নতুন ৰূপত গঢ় ল'বলৈ ধৰে। এই বিবৰ্তনৰ পথত আহি থাকোঁতেই কালক্ৰমত মূলধৰ্মই প্ৰথমতে তিনিটা মাৰ্গত বিভক্ত হয়। এই মাৰ্গ তিনিটা আছিল—শ্ৰাৱকযান (হীনযান), প্ৰত্যেক বুদ্ধযান আৰু বুদ্ধযান। এই তিনিওটা যানৰ ভক্তসকলে বুদ্ধৰ নিৰ্বাণক বিশ্বাস কৰিছিল। কিন্তু শ্ৰাৱকযানী সকলে কেৱল নিজৰ নিজৰ নিৰ্বাণতহে গুৰুত্ব দিছিল। প্ৰত্যেক বুদ্ধযানী সকলে সাধনাক কিছু বহলাই নিজৰ লগতে আনকো নিৰ্বাণ পোৱাত সহায় কৰাৰ পক্ষপাতী আছিল। তৃতীয়টো মাৰ্গৰ সাধকে নিজৰ লগতে সমগ্ৰ বিশ্বৰ মুক্তি বা নিৰ্বাণৰ চিন্তা কৰিছিল। এই সকলৰ দৃষ্টিভঙ্গী বুদ্ধদেৱৰ দৰে বিশাল আছিল বাবেই এই মাৰ্গক বুদ্ধযান বোলা হৈছিল। তদুপৰি শ্ৰাৱকযানৰ সাধকসকল ব্যক্তিকেন্দ্ৰিক হোৱা বাবে এই মাৰ্গক পৰৱৰ্ত্তী কালত হীনযান আখ্যা দিয়া হ'ল আৰু আনহাতে বুদ্ধযানৰ আদৰ্শ বিশালতাৰে জনকল্যাণকামী হোৱা বাবে কণিষ্কৰ দিনত হোৱা বৌদ্ধ মহাসভাত অশ্বঘোষে এই মাৰ্গক মহাযান আখ্যা দিলে।

উল্লেখযোগ্য যে, কণিকৰ দিনৰ বৌদ্ধ মহাসভাৰ পিছৰ পৰাই বৌদ্ধধৰ্মৰ মাজত মহাযান পন্থাই প্ৰাধান্য লাভ কৰিবলৈ ধৰিলে। কিন্তু কালক্ৰমত এই মহাযান পন্থাতো বহুত নতুন আদৰ্শৰ সংযোগ ঘটিবলৈ ধৰিলে। সমকালীন ভাৰতীয় হিন্দুধৰ্মৰ প্ৰভাৱত মহাযান পন্থাত মন্ত্ৰ আৰু যোগ সাধনায়ো ঠাই পালে। এনে নতুন আদৰ্শৰ সংযোগ হোৱাৰ পৰিণতি স্বৰূপেই আৰু এটা নতুন যানৰ সৃষ্টি হ'ল। এই নতুন যানটো হ'ল—বজ্ৰযান। বৌদ্ধধৰ্মৰ বিবৰ্তনৰ পৰিণতিত এনেকৈয়ে নানান মতবাদৰ সৃষ্টি হ'ল আৰু সংক্ষেপতে চৰ্য্যাপদৰ ধৰ্মতত্বৰ পৃষ্ঠভূমিও ইয়ে।

উল্লিখিত যান বা মাৰ্গ বিলাকৰ মূল বৌদ্ধধৰ্ম দৰ্শন। গতিকে মূল দৰ্শনৰ উপাদান উল্লিখিত আটাই-কেইটা যানতে উপেক্ষিত হোৱা নাই।

সকলো অনিত্য, সকলো অনাত্ম, নিৰ্বাণেই একমাত্ৰ শান্তি (সৰ্বং অনিত্যম্ সৰ্বং অনাত্মম্, নিৰ্বাণং শান্তিম্) এই মত বৌদ্ধ দৰ্শনৰ। বুদ্ধদেৱৰ পৰৱৰ্তীকালৰ সকলোবোৰ যানতে এই দাৰ্শনিক সত্যটোক স্বীকাৰ কৰা হৈছে। ঠিক সেইদৰে বৌদ্ধ দৰ্শনত পৰমাত্মাক স্বীকাৰ কৰা নাই যদিও ধৰ্মকায় বোলা সত্তা এটাক স্বীকাৰ কৰা হৈছে। এই ধৰ্মকায় বেদান্ত দৰ্শনৰ পৰমাত্মাৰ লৈতে একে। ই নিৰুপাধিক। ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য বিষয়সমূহ য'ৰপৰা উদ্ভৱ হয়—সিয়ে ধৰ্মকায়। এই ধৰ্মকায়ে চৰ্য্যাপদৰ নৈৰাত্মাদেৱী, পৰিশুদ্ধ-অৱধূতিকা অথবা শূন্যতা। এতিয়া দেখা গ'ল—চৰ্য্যাপদসমূহত জীৱৰ লক্ষ্য হ'ল—এই ধৰ্মকায় অথবা নৈৰাত্মাদেৱী। এইখিনিতে এবাৰ কথা স্পষ্ট হৈ লোৱা উচিত। নহলে চৰ্য্যাৰ ধৰ্মতত্ব বুজি পোৱা কঠিন হ'ব।

চৰ্য্যাপদৰ ধৰ্মই হওক বা যি ধৰ্মই নহওক—সকলোধৰ্মৰে প্ৰধান স্তৰ তিনিটা, সাধ্য, সাধক আৰু সাধন। সাধ্য হ'ল লক্ষ্যবস্তু। সাধক হ'ল লক্ষ্যপ্ৰাপ্তিৰ বাবে সাধনা কৰাসকল অথবা ভক্তসকল আৰু সাধন হ'ল বিধি-ব্যৱস্থা বা মাধ্যম; যি বিধি-ব্যৱস্থা বা মাধ্যমৰ যোগেদি লক্ষ্যত উপনীত হ'ব পৰা যায়।

এতিয়া চৰ্য্যাপদৰ ধৰ্মতত্ব আলোচনাৰ প্ৰথম স্তৰত দেখা গ'ল যে সাধ্য বা লক্ষ্য-বস্তু হ'ল—ধৰ্মকায় বা নৈৰাত্মাদেৱী। এই নৈৰাত্মাদেৱীৰ লৈতে জীৱৰ মিলন বা লীন হোৱাই নিৰ্বাণ। গতিকে চৰ্য্যাত ধৰ্মকায় আৰু নিৰ্বাণ প্ৰায় একে হৈ পৰিছে। কাৰণ চৰ্য্যাকাৰ সকলৰ লক্ষ্য বা সাধ্যবস্তু ধৰ্মকায় যদিও আচলতে

স্তাবো উদ্দেশ্য নিৰ্বাণ প্ৰাপ্তি। তেওঁলোকৰ মতে নিৰ্বাণত পৰমানন্দ আছে ; দুখমত নহয়।

এতিয়া প্ৰশ্ন হয়—এই নিৰ্বাণ লাভত বাধাৰ সৃষ্টি কৰে কোনে ? চৰ্যাপদ সমূহত তাৰ স্পষ্ট ব্যাখ্যা দাঙি ধৰা হৈছে। চৰ্য্যাপদৰ মতে আমি চকুৰে দেখা জগত বা জীৱনক সঁচা বুলি ভাবোঁ। আৰু এই চাক্ষুষজীৱন আৰু জগতক নিত্য আৰু স্থায়ী বুলি ভাবোঁ। এইভাৱ আচলতে অজ্ঞানতাৰ পৰা আহে। গতিকে সৎবস্তু অৰ্থাৎ ধৰ্মকায় বা নৈৰাত্মাদেৱী (বেদান্তৰ ব্ৰহ্ম)ক সৎ, নিত্য আৰু স্থায়ী বুলি উপলব্ধি কৰিবলৈ জ্ঞানৰ প্ৰয়োজন। এতেকে দেখা গ'ল যে, চৰ্য্যাপদৰ সাধন ব্যৱস্থাত জ্ঞান সাধনাই প্ৰথম আৰু প্ৰধান ঠাই পাইছে।

এই জ্ঞান সাধনাৰো বিশদ আৰু গভীৰ ব্যাখ্যা দিয়া হৈছে। চৰ্য্যাপদসমূহৰ মতে জ্ঞান তিনিটা স্তৰৰ। পৰিকল্পজ্ঞান, পৰতন্ত্ৰজ্ঞান আৰু পৰিনিষ্পন্নজ্ঞান। ভ্ৰান্তজ্ঞানেই পৰিকল্পজ্ঞান। যেনে—ৰাতি পানীত জিলিকি উঠা চন্দ্ৰৰ প্ৰতিবিম্বটোকে চন্দ্ৰ বুলি ভবাজ্ঞান পৰিকল্পজ্ঞান। সেই প্ৰতিবিম্ব যে চন্দ্ৰ নহয়—এই জ্ঞান যেতিয়া উদয় হয় ; সেই জ্ঞানেই পৰতন্ত্ৰজ্ঞান। ঠিক সেইদৰে চন্দ্ৰটোৰ প্ৰতিবিম্বৰ পম খেদি অৰ্থাৎ ইয়াৰ উৎস বিচাৰি যেতিয়া মূল চন্দ্ৰটোৰ সন্ধান পোৱা যায় ; সেই জ্ঞানেই পৰিনিষ্পন্নজ্ঞান। এতিয়া দেখা গ'ল যে, পৰিকল্পজ্ঞান আৰু পৰতন্ত্ৰজ্ঞান—এই দুয়োবিধে আচল সত্যটো লুকুৱাই ৰাখে। পৰিনিষ্পন্নজ্ঞানে কিন্তু আচল সত্যটো প্ৰকাশ কৰি দিয়ে। এই তিনিবিধ জ্ঞানক নাগাৰ্জুনে দুভাগত ভাগ কৰি দেখুৱাইছে। পৰিকল্পজ্ঞান আৰু পৰতন্ত্ৰজ্ঞান—এই দুবিধক লোকসংবৃত্তি সত্য আৰু পৰিনিষ্পন্নজ্ঞানক পৰমাৰ্থ সত্য বুলিছে। সি যি নহওক —প্ৰথম দুবিধ জ্ঞানৰো এটা কাৰণ আছে। আচলতে চিত্তৰ পৰাই এই প্ৰথম দুবিধ জ্ঞানৰ জন্ম। চিত্ত যেতিয়া চঞ্চল হয় ; তেতিয়া সৎ বস্তুক লুকুৱাই অসৎবস্তুকে সৎৰূপত প্ৰকাশ কৰে। গতিকে চৰ্য্যাপদসমূহে চিত্ত শোধনৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছে। প্ৰথম চৰ্য্যাটোতে কোৱা হৈছে—

কাআ তৰুবৰ পঞ্চ বি ডাল
চঞ্চল চীএ পইঠো কাল ॥
দিঢ় কৰিঅ মহাসুহ পৰিমাণ।

(চৰ্য্যা—১)

অর্থাৎ দেহ শৰীৰৰ পঞ্চ-কৰ্মেন্দ্ৰিয় তালস্বৰূপ। বিষয়ৰ আকর্ষণত চিত্ত বেতিআ চঞ্চল হয়, তেতিয়াই কালে প্ৰৱেশ কৰে আৰু দুখ যাতনা ভোগ কৰিব লগা হয়। গতিকে চিত্তক দৃঢ় কৰি অর্থাৎ সংযত কৰিব পাৰিলেহে মহাসুখলাভ কৰিব পৰা যায়।

চিত্ত কন্নহাৰ সুণত মাঙ্গে।
চলিল কাহ্ন মহাসুহ সাঙ্গে॥

(চর্য্যা—১৩)

ইয়াতো কোৱা হৈছে যে, শূন্যতা প্ৰাপ্তিৰ বাবে নৌকাযাত্ৰা কৰোঁতে চিত্তৰূপ বঠা লৈছে আচার্য্য কাহ্নুৱে মহাসুখলৈ গতি কৰিলে।

নিসি অন্ধাৰী মুসা আচাৰা।
আমিঅ ভখঅ মুসা কৰঅ আহাৰা॥
মাৰৰে জোইআ মুসা-পৱণা।
জেন তুটঅ অৱণা গৱনা॥
ভৱ বিন্দাৰঅ মুসা খণঅ গাতি।
চঞ্চল মুসা কলিআঁ নাশক থাতী॥
কাল মুসা উহ ন বাণ।
গঅণে উঠি কৰঅ আমিঅ পাণ॥
তাব সে মুসা উঞ্চল পাঞ্চল।
সদ গুৰু বোহে কৰহ সো নিচচল॥
জবে মুসা এৰ আচাৰ তুটঅ।
ভুসুকু ভণঅ তবে বান্ধন ফিটঅ॥

(চর্য্যা—২১)

অন্ধকাৰ ৰাতি চঞ্চল চিত্তৰ নিগনিয়ে ইচ্ছা অনুলৰি বিবিধ মিঠা বস্তু খাই নষ্ট কৰে; সেই দৰে চিত্তচঞ্চল হলে মানুহে বিষয়মত্তহৈ অমৃতৰূপ মহাসুখ হেৰুৱাই পেলায়। গতিকে চঞ্চলচিত্তক সংযত কৰা উচিত।

চিত্তৰ চঞ্চলতা দূৰ কৰি ইন্দ্ৰিয়সমূহক সংযত কৰাৰ উপদেশ অনেক চর্য্যাপদত আছে। মুঠতে চর্য্যাপদসমূহত চিত্তৰ চঞ্চলতা দূৰীকৰণ আৰু ইন্দ্ৰিয় সংযম—এই দুটাৰ ওপৰত অধিক গুৰুত্ব আৰোপ কৰা হৈছে।

চিত্ত পৰিশোধনৰ আনুষঙ্গিকভাৱে চৰ্য্যাত গুৰুবাদেও প্ৰাধান্য পোৱা দেখা যায়। চিত্তচঞ্চল হলে কালে নানান দুখ যাতনাত ভোগ কৰোৱায়। গতিকে চিত্ত দৃঢ় কৰিলেহে মহাসুখ লাভ হয়। এই শিক্ষাৰ বাবে গুৰুৰ প্ৰয়োজন।

দিট কৰিঅ মহাসুহ পৰিমাণ।
লুই ভণই গুৰু পুচ্ছিঅ জান॥
(চৰ্য্যা—১)

আন এটা চৰ্য্যাত কোৱা হৈছে যে, মহাসুখচক্ৰৰূপ সমুদ্ৰত চিত্তনৌকা মেলাৰ আগতে সদ্ গুৰুৰ উপদেশেৰে চিত্তনৌকা শোধন কৰি ল'ব লাগিব। উদাহৰণ—

খুঁটি উপাড়িয়া তুমি মেলি দেও কাছি।
বাহবে কম্বলিপাদ, সদগুৰু পুছি॥
(চৰ্য্যা—৮)

ঠিক সেইদৰে আন এটা চৰ্য্যাত কোৱা হৈছে—

কৰুণা পিহাড়ি খেলহুঁ নঅবল।
সদগুৰু বোহেঁ জিতেল ভববল॥
(চৰ্য্যা—১২)

অৰ্থাৎ—মই কৰুণা পীঠত দবাখেলো আৰু সদ্‌গুৰুৰ উপদেশতহে ভৱ জয় কৰোঁ।

তেনেদৰে ডোম্বীপাদৰ এটি চৰ্য্যাত কোৱা হৈছে—

বাহতু ডোম্বী বাহলো ডোম্বী বাটত ভইল উছাৰা।
সদগুৰু পাঅ পসাএ জাইব পুণু জিণউৰা॥
(চৰ্য্যা—১৪)

চৰ্য্যাপদত গুৰুবাদে প্ৰাধান্য পাইছে যদিও স্থান বিশেষে গুৰুৰ গৌণতাও প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছে। কাহ্ন্‌পাদৰ এটা চৰ্য্যাত কোৱা হৈছে—

জো মণগোঅৰ আলাজালা।
আগম পোথী ইষ্টামালা॥
ভণ কইসেঁ সহজ বোলবা জাঅ।
কাঅবাক্‌চিঅ জহুণ সমাঅ॥

আলে গুৰু উএসই সীস।
বাক্‌পথাতীত কহিব কীস॥
জেতেঁই বোলীতে তবি টাল।
গুৰু বোব সে সীসা কাল॥
ভণই কহ্নু জিণ ৰঅণ বি কইসা।
কালেঁ বোব সংবোহিঅ জইসা॥

চৰ্য্যাপদত গুৰুবাদ স্বীকৃত হলেও আৰু এই চৰ্য্যাটিয়ে সাধনাৰ ক্ষেত্ৰত গুৰুৰ প্ৰয়োজনীয়তা স্বীকাৰ কৰিলেও গুৰুৱে যে নিৰ্বাণ পোৱাব নোৱাৰে; এইবাৰ কথা স্পষ্ট কৰি কলে। ধৰ্মকায় বা নৈৰাত্মাদেবী উপাধিক নহয়; ই নিৰাকাৰ আৰু নিৰুপাধিক; গতিকে নিৰুপাধিক বস্তুক গুৰুৱে ব্যাখ্যা কৰিও শিষ্যক বুজাব নোৱাৰে আৰু দৰ্শন কৰাবও নোৱাৰে। যিহেতু ই ইন্দ্ৰিয়াতীত, গতিকে ই বুদ্ধিগ্ৰাহ্য নহয়। অনুভাৱাত্মকহে। গতিকে অতীন্দ্ৰিয় অনুভূতিৰ দ্বাৰাহে ধৰ্মকায় প্ৰাপ্তি সম্ভৱ। গতিকে গুৰুৱে ধৰ্মকায বা নিৰ্বাণ প্ৰাপ্তিৰ বাবে শিষ্যক যি জ্ঞান উপদেশ দিয়ে; সেয়া বোবাই কলাক উপদেশ দিয়াৰ দৰে নিষ্ফল।

চৰ্য্যাপদত গুৰুৰ এক সীমাবদ্ধতা স্বীকাৰ কৰি লোৱা দেখা যায়। কাৰণ সাধকৰ সাধনাত গুৰুৰ প্ৰয়োজন মাথোন অদ্বৈত জ্ঞান দিবৰ বাবে আৰু চঞ্চল চিত্তৰ ভয়াবহতাৰ বিষয়ে শিক্ষা দিবৰ বাবেহে।

চৰ্য্যাপদত গুৰুবাদৰ কথা অহাৰ লগে লগে চৰ্য্যাপদৰ ধৰ্মতত্বৰ আৰু এটা দিশ স্পষ্ট হৈ পৰে। সেইটো হ'ল—চৰ্য্যাপদৰ অদ্বৈতবাদী আদৰ্শ। চৰ্য্যাপদত অদ্বৈতবাদকহে মানি লোৱা হৈছে। মোহাচ্ছন্ন চিত্তইহে দ্বৈতবোধ উপজায়। আচলতে জীৱ আৰু জগত অদ্বৈততত্বৰ ওপৰতহে প্ৰতিষ্ঠিত।

কাড়িঅ মোহতক পাটি জোবিঅ।
অদয় দিঢ়ি টাঙ্গীনিবাণে কোবিঅ॥

(চৰ্য্যা—৫)

অৰ্থাৎ মোহতক ছিঙি অদ্বৈতবোধ দৃঢ় কৰিব পাৰিলেহে নিৰ্বাণ প্ৰাপ্তি সম্ভৱ।

ওপৰৰ আলোচনাৰ পৰা দেখা গ'ল যে, চৰ্য্যাপদৰ ধৰ্মতত্ত্ব এক প্ৰণালী

আছে। চৰ্য্যাপদ সমূহত ঠিক সাংখ্য দৰ্শনৰ দৰেই সূক্ষ্ম শৰীৰ পৰমাত্মাৰূপী ধৰ্মকায় বা নৈৰত্মাদেৱী অথবা পৰিশুদ্ধ আৱধূতিকাৰ স্বীকাৰ কৰা হৈছে। গতিকে দেখা গ'ল—চৰ্য্যাসমূহত প্ৰথমতে লক্ষ্যটো (সাধ্য) নিৰ্ণয় কৰি লোৱা হৈছে। এই লক্ষ্য-বস্তুৰ স্বৰূপ হ'ল—ধৰ্মকায় অথবা নিৰ্বাণ।

দ্বিতীয়তে দেখুওৱা হৈছে—লক্ষ্যবস্তু ধৰ্মকায় নিত্য আৰু স্থায়ী। জীৱ আৰু জগত অনিত্য আৰু অস্থায়ী। চিত্তৰ চঞ্চলতাৰ বাবেহে জীৱ আৰু জগতক স্থায়ী আৰু সৎ বুলি ভবা যায়। গতিকে চিত্তৰ চঞ্চলতাই অজ্ঞানতাৰ সৃষ্টি কৰে। চিত্তচঞ্চলতা জনিত অজ্ঞানতাই নিৰ্বাণপ্ৰাপ্তি বা লক্ষ্য প্ৰাপ্তিৰ অন্তৰায়।

তৃতীয়তে দেখা গ'ল যে, লক্ষ্য প্ৰাপ্তিৰ পথৰ অন্তৰায়স্বৰূপ অজ্ঞানতা দূৰীকৰণ অপৰিহাৰ্য। এই অজ্ঞানতা যিহেতু চিত্তৰ চঞ্চলতাৰ পৰা উপজে, গতিকে চিত্তশোধন অপৰিহাৰ্য্য। চিত্ত শোধনৰ বাবে সেইদৰে ইন্দ্ৰিয় সমূহ বশীভূত কৰা প্ৰয়োজন। গতিকে তৃতীয়তে চৰ্য্যাসমূহে চিত্ত-শোধন আৰু এই চিত্ত-শোধনৰ বাবে ইন্দ্ৰিয় দমনৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছে।

চতুৰ্থতে দেখা গ'ল যে, চিত্তৰ চঞ্চলতা দূৰীকৰণৰ বাবে সদ্‌গুৰুৰ প্ৰয়োজন। গতিকে চৰ্য্যাপদ সমূহে গুৰুৰ প্ৰয়োজনীয়তা স্বীকাৰ কৰিছে। অথচ এই কথাত স্পষ্ট কৰি কলে যে, গুৰুৰ উপদেশে সাধনাৰ পথটো প্ৰশস্ত কৰিহে দিব পাৰে; সাধ্যবস্তু পোৱাব নোৱাৰে।

পঞ্চমতে দেখা গ'ল যে, গুৰুৱে অদ্বৈতজ্ঞান দিব পাৰে। কিন্তু অদ্বৈতজ্ঞানৰ দ্বাৰা সৎবস্তু ধৰ্মকায়ৰ উপলব্ধি সম্পূৰ্ণ নিজৰ। ভেদজ্ঞান ৰহিত এই উপলব্ধিয়েই নিৰ্বাণ। গতিকে চৰ্য্যাৰমতে নিৰ্বাণ পৰজনমৰ নহয়; ইহজনমৰ। চিত্তক জয় কৰি ধৰ্মকায় উপলব্ধি কৰিব পাৰিলে জীৱন কালতে নিৰ্বাণ ঘটিব পাৰে।

চাটিল্লপাদে কৈছে—

নিয়ড্ডি বোহি, দূৰ মা জাহী।
জই তুম্হে লোঅ হে হোইৰ পাৰগামী॥

(চৰ্য্যা—৫)

অৰ্থাৎ বোহি বা বোধি অথবা তথতা ওচৰতে আছে। দূৰলৈ যোৱাৰ কোনো প্ৰয়োজন নাই।

এনেকৈয়ে চৰ্য্যাপদসমূহে একালে নিৰীশ্বৰবাদী বৌদ্ধধৰ্ম আৰু পূৰ্বতন ভাৰতীয় হিন্দুদৰ্শনৰ সংমিশ্ৰণত এক ধৰ্মতত্ত্ব-দৰ্শন গঢ়ি তুলিছিল। উল্লেখযোগ্য যে, বৌদ্ধধৰ্মৰ বিভিন্ন যান বা পন্থাসমূহৰ কিছুমানে যৌন ব্যভিচাৰৰ বিশেষ অসামাজিক আচৰণ অৱলম্বন কৰিছিল; সেইবোৰ আছিল ধৰ্মাৱলম্বী সকলৰ একাংশৰ বিভ্ৰান্তি মাথোন। নৈৰাত্মাদেৱী, পৰিশুদ্ধ অৱধূতিকা আদি তত্ত্ববোৰ সহজবোধ্য কৰিবৰ বাবে নানান ৰূপকৰ আশ্ৰয় লোৱা হৈছিল আৰু এইবোৰেও বহু পৰিমাণে নৰ-নাৰীৰ যৌন মিলনক ধৰ্মৰ মাজলৈ টানি আনিছিল। মুঠতে সাধক সকলৰ একাংশৰ অপব্যাখ্যা আৰু তৎজনিত অনাচাৰৰ বিপৰীতে চৰ্য্যাপদৰ ধৰ্ম-তত্ত্ব দৰ্শন কিন্তু বিভ্ৰান্তিজনক নাছিল।

চৰ্য্যাপদৰ কাব্যিক সৌন্দৰ্য্য

চৰ্য্যাপদসমূহ ভাৱবস্তুৰ ফালৰ পৰা যিমান গভীৰ, কাব্যিক সৌন্দৰ্য্যৰ দিশতো সিমান চহকী। চৰ্য্যাপদসমূহ ঠিক দেহাবিচাৰৰ গীতবোৰৰ সমধৰ্মী। চৰ্য্যাকাৰ সকলে ৰচনা কৰোঁতেও গীত বুলিয়ে ৰচনা কৰিছিল। ঢেণ্ঢণপাদৰ ৩৩ নম্বৰ চৰ্য্যাত আছে—

নিতিনিতি বিআলা বিহে সম জুঝঅ।
ঢেণ্ঢণপাত্রৰ গীত বিৰলে বুঝঅ॥

তদুপৰি প্ৰতিটো গীতেই ভাৰতীয় ৰাগসমূহত বন্ধা। প্ৰতিটো গীতৰ আগত 'ৰাগ পটমঞ্জৰী', 'ৰাগ গৱড়া', 'ৰাগ ভৈৰৱী', 'ৰাগ কামোদ', 'ৰাগ ধনসী' আদি বিভিন্ন ৰাগৰ নিৰ্দেশনা দিয়া হৈছে।

চৰ্য্যাপদসমূহ আচলতে গীতি কবিতাৰ মূল আধাৰ অনুভূতি। সেইবাবে ই আকাৰত চুটি। অনুভূতিক সূক্ষ্মতা আৰু উপমা, ৰূপক আদি অলংকাৰেৰে ভাৱঘন কৰি তোলা হয় গীতি কবিতাবোৰ। এনে বৈশিষ্ট্যৰ বাবে চৰ্য্যাপদবোৰ চুটি। দুটামান চৰ্য্যাপদ দৈৰ্ঘ্যশাৰীৰ আৰু বাকীবোৰ দহশাৰীৰ। এনে চুটি আৰু নিৰ্দ্ধাৰিত অৱয়ৱৰ বৈশিষ্ট্যই প্ৰমাণ কৰে যে, চৰ্য্যাকাৰ সকলে গীতি কবিতাৰ পূৰ্বনিৰ্দ্ধাৰিত ৰীতি মানি চলিছিল।

গীতি কবিতা হিচাপে চৰ্য্যাপদসমূহৰ কাব্যিক সৌন্দৰ্য্যৰ উজ্জ্বল দিশটো হৈছে ৰূপক অলংকাৰৰ প্ৰয়োগ। সকলোবোৰ চৰ্য্যাই ৰূপক অলংকাৰেৰে সমৃদ্ধ। লুইপাৰ প্ৰথম চৰ্য্যাৰ আৰম্ভণি ৰূপক অলংকাৰেৰেহে কৰা হৈছে।

কাআ তৰুবৰ পঞ্চ বি ডাল।

(চৰ্য্যা—১)

ইয়াত কায়া অৰ্থাৎ ভৌতিকদেহক তৰুবৰৰ লগত অভিন্ন কল্পনা কৰা হৈছে। সেইদৰে চাটিল্লপাদৰ চৰ্য্যাত কোৱা হৈছে—

ভৱণই গহণ গম্ভীৰ বেঁগে বাহী।

(চৰ্য্যা—৫)

ইয়াত ভৱ অৰ্থাৎ সংসাৰক নৈৰ লগত অভিন্নৰূপত দেখুওৱা হ'ল।

ৰাজসাপ দেখি জো চমকিই সাঁচে
ভি তা বোড়ো খাই। (চৰ্য্যা—৪১)

ইয়াত বজ্ৰুক দাপক্ৰপত দেখুওৱা হৈছে। কুক্কুৰীপাদৰ চৰ্য্যাত কোৱা হৈছে—

সহজ মহাতৰু ফৰিঅৱ তেলোএ।

(চৰ্য্যা—৪৩)

কাহ্নুপাদৰ চৰ্য্যাত কোৱা হৈছে—

মণ তৰু পাঞ্চ ইন্দি তসু সাহা।
আসা-বহল পাত ফলবাহা॥
বৰগুৰুবঅন কুঠাৰেঁ ছিজঅ।
কাহ্নু ভণই তৰু পুণ ন উইজঅ॥

(চৰ্য্যা—৪৫)

ইয়াত মন গছ, পঞ্চ কৰ্মেন্দ্ৰিয় এই গছৰ ডাল, বাসনীবোৰ পাত আৰু ফল বজ্ৰগুৰুৰ উপদেশক কুঠাৰৰূপে অভিন্ন কল্পনা কৰা হৈছে।

এনেকৈয়ে প্ৰতিটো চৰ্য্যাতে ৰূপক অলংকাৰৰ প্ৰচুৰ প্ৰয়োগ হোৱা দেখা যায়। দৰাচলতে ৰূপক অলংকাৰে তত্ত্ব বা ভাৱ-বস্তুক অধিক স্পষ্ট আৰু বোধগম্য কৰি তোলে। চৰ্য্যাপদ সমূহতো ৰূপক অলংকাৰৰ সঘন প্ৰয়োগ হৈছে আৰু ইয়ে চৰ্য্যাসমূহৰ ভাৱৰ ঘনত্ব আৰু সৌন্দৰ্য্য বৃদ্ধি কৰিছে।

উপমা অলংকাৰৰো সঘন প্ৰয়োগ চৰ্য্যাপদৰ বৈশিষ্ট্য। নৌকা, মঠা, সাকোঁ, হৰিণা হৰিণী, তথাকথিত অস্পৃশ্য জাতি আদি অনেক উপমা প্ৰয়োগ কৰা হৈছে। এই উপমাবোৰৰ প্ৰয়োগৰ ফলত ইন্দ্ৰিয়াতীত সূক্ষ্ম জগতৰ স্বৰূপ বুজাত যিদৰে সহজ হৈছে; সেইদৰে গীতিকবিতা হিচাপে এই উপমাবোৰে চৰ্য্যাপদৰ কাব্যিক সৌন্দৰ্য্যও বৃদ্ধি কৰিছে।

চৰ্য্যাপদবোৰ দেহবিচাৰ গীতৰ সমধৰ্মী। বহু চৰ্য্যাত দেহবিচাৰৰ গীতৰ দৰে পৰোক্ষ প্ৰকাশভঙ্গী গ্ৰহণ কৰি গূঢ় অৰ্থ প্ৰকাশ কৰা হৈছে।

বাৰহাত জালৰ তেৰহাত কটা;
ভাল মাৰিলি জালোৱাৰ বেটা।
বৌৰবাজি সৰকি গ'ল;
পুঠি থলিহনী পাছে পাছে ব'ল।

(দেহবিচাৰৰগীত)

উল্লিখিত দেহবিচাৰৰ গীতটোৰ দৰে ঢেণ্ঢণপাদৰ চৰ্য্যা এটাও কোৱা হৈছে—

টালত মোৰ ঘৰ নাহি পৰিবেষী।
হাঁড়ীত ভাত নাহি নিতি আবেশী॥
বেঙ্গ সংসাৰ বড়্হিল জাঅ।
দুহিল দুধু কি বেণ্টে ষামাঅ॥
বলদ বিআঅল গৱিআ বাঁঝে।
পিটা দুহিঅ এতিনা সাঁঝে॥
জো সো বুধী সোধ নিবুধী।
জো সো চোৰ সোই সাধী॥
নিতিনিতি ষিআলা ষিহে ষম জুঝঅ।
ঢেণ্ঢণপাত্রৰ গীত বিৰলে বুঝঅ॥

(চৰ্য্যা—৩৩)

দেহবিচাৰৰ গীতৰ পৰোক্ষ প্রকাশ তত্বীৰ দৰে এই চৰ্য্যাটিৰ ভাব-বস্তুকো পৰোক্ষ ভাবেহে প্রকাশ কৰা হৈছে। টিলাত মোৰ ঘৰ, তাত প্রৱেশ কৰোঁতা কোনো নাই। চকত ভাত নাই; কিন্তু নিতৌ আলহি। ভেকুলীৰ দৰে সংসাৰ বাঢ়ি গৈছে। খীৰোৱা গাখীৰ জানো পুনৰ বাঁটিত সোমায়? বলদে পোৱালী দিলে, গাইজনী বাঁজী। বুদ্ধিমান যিজন, তেঁৱেই নিৰ্বোধ। যিজন চোৰ সিয়েই সাধু। দিনে দিনে শিয়ালে সিংহৰ লগত যুঁজে।

চৰ্য্যাটোৰ এইখিনি প্রহেলিকাময় কথা আৰু ইয়াৰ আঁৰত গভীৰ তত্বকথা নিহিতহৈ আছে। ইয়ো এক কাব্যিক বিশেষত্বই।

চৰ্য্যাপদবোৰত অনুভূতিয়ে নিয়ন্ত্রণ কৰা কল্পনাৰ সৌন্দৰ্য্য লক্ষ্য কৰা যায়। চৰ্য্যাপদবোৰ যিহেতু অধ্যাত্মভাবৰ; গতিকে চৰ্য্যাৰ কল্পনাত সুদূৰ প্রসাৰিতাতকৈ গভীৰতা বেছি। প্রায়বোৰ চৰ্য্যাতে কল্পনাৰ গভীৰতা দেখা যায়। তাৰ ভিতৰত শবৰপাদৰ (চৰ্য্যা নং ৫০) চৰ্য্যাটি কাব্যিক কল্পনাৰ উৎকৃষ্ট নিদৰ্শন। এনে আধ্যাত্মিক কল্পনাৰে চৰ্য্যাবোৰৰ কাব্যিক সৌন্দৰ্য্য বৃদ্ধি কৰা দেখা যায়।

উপমা, ৰূপক, কল্পনাৰে চৰ্য্যাপদ সমূহৰ কাব্যিক সৌন্দৰ্য্য বঢ়োৱাৰ লগতে ছন্দ বৈচিত্রও চৰ্য্যাৰ কাব্যিক সৌন্দৰ্য্য বৃদ্ধিৰ কাৰণ।

চৰ্য্যাপদৰ ছন্দ পূৰ্বৰ পৰা চলি অহা ছন্দ ৰীতিৰ অনুৰূপ। সাধাৰণতে চৰ্য্যাবোৰত ব্যৱহৃত হোৱা ছন্দ 'চউপঈ' অৰ্থাৎ চতুৰ্দশপদী। চৰ্য্যাবোৰ ভিন্ন ভিন্ন বিভিন্ন ৰাগত বন্ধা; গতিকে গীতিধৰ্মিতা ৰক্ষা কৰিবৰ বাবে চৰ্য্যাবোৰ পদ্যাবৰ ৰচিত। এই ছন্দৰীতি অনুসৰিয়ে অষ্টম আৰু ষষ্ঠকত চৰ্য্যাবোৰ বিভক্ত। যেনে—

নিতিঁনিতি ষি আলা।
ষিহে ষম জুঝঅ ॥
ঢেণ্ঢণপাত্রৰ গীত।
বিৰলে বুঝঅ ॥

চৰ্য্যাপদবোৰৰ মিত্রাক্ষৰী ছন্দই গীত বোৰক সাংগীতিক মাধুৰ্য্য দান কৰিছে। সকলোবোৰ চৰ্য্যাই মিত্রাক্ষৰী ছন্দৰ আৰু কোনোটো গীতৰেই শেষৰ অক্ষৰ মিলনত কৃত্রিমতা নাই।

পূৰ্বৰ সংস্কৃত কাব্যত প্রয়োগ হোৱা জাতিছন্দও চৰ্য্যাগীতত প্রয়োগ হোৱা দেখা যায়। এই ছন্দৰীতিৰ শাৰীৰ প্রতিটো পদ বা শব্দৰ অক্ষৰ সংখ্যা সমান। যেনে—

উঁচা উঁচা পাবত তহি বসই সবৰী বালী।

গীতিমাধুৰ্য্য চৰ্য্যাৰ বৈশিষ্ট্য হেতুকে এই বৈশিষ্ট্য ৰক্ষা কৰিবৰ বাবে নানান ৰীতি গ্রহণ কৰা হৈছে। দীৰ্ঘ অক্ষৰীয়া পদ্যৰ দুটামানহে আছে। বাকীবোৰত এবাৰ আৰু ষোল্লৰ-যোল অক্ষৰ প্রয়োগ হৈছে। দৈৰ্ঘ্য আখৰীয়া পদ্যাবত যিদৰে আঠ আৰু ছয় অক্ষৰত যতি পৰে; সেইদৰে এবাৰ আখৰীয়া পদ্যাবত ছয় আৰু পাঁচ অক্ষৰত যতি পৰে। যেনে—

আলিএঁ কালিএঁ/বাট ৰুন্ধেলা
তা দেখি কাহ্নু/বিমন ভইলা ॥
(চৰ্য্যা—৭)

চৰ্য্যাপদসমূহত অনুপ্রাস অলংকাৰৰ প্রয়োগ যথেষ্ট হোৱা দেখা যায়। যেনে—

তে তিনি তে তিনি তিনি হো ভিন্না।
ভণই কাহ্নু ভব পৰিচ্ছিন্না ॥
(চৰ্য্যা—৭)

ঠিক সেইদৰে ছন্দহিল্লোল তুলিব পৰা আন এটা চৰ্য্যাত আছে—

জিম জিম কৰিণা কৰিণিবে বিলঅ।
তিম তিম তথতা মঅগল বৰিলঅ।

(চৰ্য্যা—৯)

ভক্তিমূলক গীতিকবিতা হিচাপে চৰ্য্যাপদবোৰ ৰূপক, উপমা আদি অৰ্থালংকাৰ আৰু অনুপ্ৰাস, আদি শব্দালংকাৰেৰে সমৃদ্ধ। আৰু সেইদৰে গীতি-কবিতাৰ আত্মভূতিক সূক্ষ্মতা আৰু আধ্যাত্মিক কল্পনাৰ সৌন্দৰ্য্যেৰে চৰ্য্যাৰপদবোৰ সৌন্দৰ্য্যশালী।

—x—